۸ویں صدی کی
اردو شاعری کی
فرہنگ
ذکاء الدین شایاں

الف

مُقدّمہ

اٹھارہویں صدی کی اُردو شاعری کی فرہنگ

حِصّۂ اوّل

ڈاکٹر ذکاءُاللّٰہ الدّین شایاں

نام مصنف: ذکاء الدین شایاں

مقالہ: مقدمہ اٹھارہویں صدی کی اردو شاعری کی فرہنگ (حصہ اول)

اشاعت: ۱۹۸۹ء

تعداد: چھ سو

بار: اوّل

سرورق: مصنف

کتابت: عتیق احمد

طباعت: لیتھو کلر پرنٹرس علی گڑھ

قیمت: پچاس روپے 50/-

ناشر: مصنف

(ملنے کے پتے)

۱- انجمن ترقی اردو ہند دہلی (۲) ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ

۳- مکتبہ جامعہ لمیٹڈ دہلی علی گڑھ بمبئی (۴) شبخون کتاب گھر ۳۱۳ رانی منڈی الہ آباد

۵- مکتبہ دین و ادب، امین الدولہ پارک، لکھنؤ

۶- مکتبہ [illegible] - بھاگل پور - بہار

۷- ماڈرن پبلشنگ ہاؤس - گولا مارکیٹ، دہلی

پاکستان میں: ڈاکٹر وزیر آغا مدیر اوراق ۵۸ سول لائنز سرگودھا

ترتیب

		صفحہ
تعارف		الف
ابتدائیہ		۵
دیباچہ		۸

مقدمہ

یہ کتاب اتر پردیش اردو اکاڈمی کے مالی اشتراک سے شائع ہوئی

اس کتاب کے مندرجات سے

اترپردیش اردو اکادمی کا متفق ہونا ضروری نہیں ہے۔

دانش گاہ

مسلم یونیورسٹی علی گڑھ کے نام

جس نے

میرے ذہن اور ذوقِ ادب و شعر کی تربیت کی

بر ما بسے کمانِ ملامت کشیدہ اند
تا کارِ خود ز ابروئے جاناں گشادہ ایم

(حافظ شیرازی)

تعارف

"مسٹر ذکاءالدین شایاں نے پی ایچ، ڈی کے لئے جس موضوع کا انتخاب کیا ہے۔ یعنی "اٹھارہویں صدی کی اردو شاعری کی فرہنگ" وہ اپنی نوعیت کا انوکھا اور نیا کام ہے۔ جہاں تک ہمیں معلوم ہے ہندوستان اور پاکستان کی کسی دانش گاہ میں اس طرح کے تحقیقی کام کا کسی طالب علم کو حوصلہ نہیں ہوا۔ اردو زبان میں جو لغات ملتے ہیں وہ قطع نظر اس کے کہ اب کافی پرانے ہو چکے ہیں اور زبان کی ترقی کا پورا ساتھ نہیں دے سکتے، کئی اعتبار سے ناقص بھی ہیں۔ بیشتر لغات ایسے بھی ہیں جو فارسی کے لغات کو سامنے رکھ کر تیار کئے گئے ہیں اور جو لغات اردو بول چال کے ذخیرے سے تعرض کرتے ہیں، ان میں الفاظ کے وہی معنی دئے گئے ہیں جو بالکل سامنے کے ہیں۔ تخلیقی ادب، بالخصوص شاعری میں الفاظ کے معنی و مفہوم میں برابر وسعتیں پیدا ہوتی رہتی ہیں اور ہر دور اپنے سیاق و سباق میں الفاظ کے معنی اپنے طور پر بھی تخلیق کرتا رہتا ہے۔ الفاظ کے ان مفاہیم تک رسائی حاصل کرنے کے لئے شعری اور جمالیاتی ذوق اور اس دور کی لسانی خصوصیات اور شعری مزاج سے آگاہی ازبس ضروری ہے۔

مجھے بڑی مسرت ہے کہ اٹھارہویں صدی کی اردو شاعری کی فرہنگ تیار کرنے میں شایاں صاحب نے بڑی کاوش کی ہے۔ یہ کام بہت بڑا بھی ہے اور ذمہ داری کا بھی۔ یہ ایک فرد کے کرنے کا بھی نہیں۔ اس طرح کے کام اجتماعی طور پر علماء اور فضلاء کا ایک گروہ کسی اکادمی میں بیٹھ کر ہی کر سکتا ہے۔ مقالہ نگار نے انفرادی طور پر یہ مہم سرانجام دی ہے اس لیے ان کا کام اور بھی زیادہ ستائش کا مستحق ہے۔ اگر اس میں کہیں نقائص ہیں یا بعض الفاظ کے اصل مفہوم تک مقالہ نگار کی رسائی نہیں ہو سکی ہے (جس کا انھوں نے خود اعتراف کیا ہے) تو بھی بحیثیت مجموعی یہ بہت بڑا اور قابلِ قدر کام ہے۔ فرہنگ کا مقدمہ بھی بہت فاضلانہ ہے اور مقالہ نگار کی تنقیدی بصیرت، اٹھارہویں صدی کے شعری مزاج سے ان کی واقفیت اور طرزِ ادا کی شگفتگی اور سلاست کے اعتبار سے ان کی ادبی صلاحیت کا ثبوت فراہم کرتی ہے۔

(ڈاکٹر خلیل الرحمٰن اعظمی مرحوم)
شعبۂ اردو
مسلم یونیورسٹی علی گڑھ

ابتدائیہ

مُسلم یونیورسٹی علی گڑھ میں ۱۹۶۶ء سے لے کر ۱۹۶۹ء تک
میں اپنے اس تحقیقی مقالے "اٹھارہویں صدی کی اردو شاعری
کی فرہنگ" پر کام کرتا رہا۔ ابتدا میں میرے نگراں پروفیسر
خورشید الاسلام تھے۔ جب وہ بیرونِ ہند تشریف لے گئے تو
ڈاکٹر خلیل الرحمٰن اعظمی مرحوم کو میرا نگراں مقرر کر دیا گیا اور ان
ہی کی زیرِ نگرانی ۱۹۷۴ء میں میرا مقالہ تکمیل کو پہنچا۔ اعظمی
مرحوم میرے مقالے کے ممتحن بھی تھے اور پروفیسر عبدالقادر
سروری، پروفیسر ضیاء احمد بدایونی، پروفیسر گوپی چند نارنگ
اور پروفیسر محمود الٰہی اس مقالے کے بیرونی ممتحن تھے۔ مسلم یونیورسٹی
علی گڑھ سے ۱۹۷۵ء میں مجھے ڈاکٹر آف فلاسفی کی ڈگری تفویض ہوئی۔

میرا بنیادی ذہن و مزاج انگریزی، فارسی اور خصوصاً اردو
ادب و شعر سے وابستہ رہا ہے۔ شاعری کے تخلیقی عمل کے ساتھ
ساتھ میں نے ۱۹۶۶ء سے مستقل طور پر اردو تنقید کو بھی
اپنایا ہے۔ میں ادبی تنقید کو بھی

تخلیق ہی کا درجہ دیتا ہوں اور اسی طرح ادبی تحقیق بھی میرے خیال کے مطابق اپنی مرکزیت میں ادب کی تخلیقی بازیافت سے جڑی ہوئی ہے۔ چنانچہ سیشن، سوانح حیات اور اعداد و شمار کو یکجا کر دینے اور ریاضی کی طرح اس کے مباحث دلائل اور فیصلوں کو میں حقیقی ادبی تحقیق سے الگ چیز سے دیگر سمجھتا ہوں۔

۱۹۶۶ء میں شعبۂ اردو مسلم یونیورسٹی علی گڑھ کی طرف سے سترھویں اٹھارہویں اور انیسویں صدی کی اردو شاعری کی فرہنگوں پر منصوبے کے تحت الگ الگ طلباء کو تحقیقی کام سپرد کیا گیا تھا اس کے محرک پروفیسر آل احمد سرور، پروفیسر مجنوں گورکھپوری مرحوم اور پروفیسر خورشید الاسلام تھے۔ اٹھارہویں صدی کے علاوہ بقیہ دو صدیوں کی فرہنگ پر کام کیا ہوا ہے، اس کا مجھے علم نہیں۔

یہ مقالہ دو حصوں پر مشتمل ہے۔ پہلا حصہ مقدمہ ہے اور دوسرا اصل فرہنگ اس کی مجموعی ضخامت ساڑھے پانچ سو صفحات سے زیادہ ہے۔ میں کئی سال سے اس مقالے کی طباعت کے سلسلے میں کوشاں تھا۔ اول میں نے انجمن ترقی اردو ہند کے ادارے سے رجوع کیا۔ لیکن چند مجبوریوں کی وجہ سے ناکامی ہوئی۔ پھر جناب شمس الرحمٰن فاروقی، چیرمین ترقی اردو بورڈ کی فرمائش پر مقالے کی طباعت کا ارادہ ظاہر کیا لیکن اس ادارے کی بھی کچھ مجبوریاں حائل رہیں۔ آخر کار میں نے مقالے کی طباعت کا تخمینہ اترپردیش اردو اکاڈمی لکھنؤ کو بھیجا اور وہاں سے مقالے کے حصہ اول

یعنی مقدمے کی طباعت کے لیے مالی امداد دینے کا فیصلہ کیا گیا۔
میں اتر پردیش اردو اکاڈمی لکھنؤ کا انتہائی شکر گزار ہوں کہ
اس طرح میرے مقالے کے مقدمہ کی اشاعت ممکن ہو سکی
مقالے کا دوسرا حصہ جو اصل فرہنگ پر مشتمل ہے اس کی طباعت
کی بھی کوئی نہ کوئی سبیل نکل آئے گی۔ اور فرہنگ کی دوسری
جلد بھی منظر عام پر آجائے گی۔

کتابیات کا اندراج فرہنگ کے دوسرے حصے کے آخر میں تھا
اب اسے مقدمے کے حصۂ اول کے آخر میں شامل کیا گیا ہے۔

نیست در دائرہ یک نکتہ خلاف کم و بیش
کہ من ایں مسئلہ بے چون و چرا می بینم
(حافظ)

ذکاء الدین شایاں
نزد۔ اولڈ سٹی پوسٹ آفس
بکھریا، پیلی بھیت، یوپی

دیباچہ

اس فرہنگ کا بنیادی مقصد اٹھارہویں صدی کی اردو شاعری کو اس عہد کے پس منظر میں لفظی سیاق کے ساتھ محسوس کرنے اور سمجھنے کی آسانیاں فراہم کرنا ہے۔ لغت یا فرہنگ کے سلسلے میں ایک عام غلط فہمی یہ پائی جاتی ہے کہ اسے مشکل الفاظ کی تشریحات کا ایک وسیلہ سمجھا جاتا ہے۔ لیکن "مشکل الفاظ" کیا ہو سکتے ہیں؟ اور ان کی توضیح کس طرح کی جائے؟ یہ ایک مسئلہ ہے۔ شعر کی دنیا میں یہ مسئلہ مزید پیچیدہ ہو جاتا ہے کیونکہ یہاں ہر لفظ اپنے ساتھ معانی کے ایسے گوشے اور اشارے لے کر ابھرتا ہے جس کی شاخیں انسانی احساسات، ماحول اور روایات میں دور تک پھیلی ہوتی ہیں۔ اس لیے بسا اوقات معمولی لفظ اپنی ایمائیت میں تشریح کا محتاج دکھائی دیتا ہے۔ اور اکثر دقیق لفظ اپنے معنی کا طالب نہیں ہوتا۔ اس فرہنگ کی ترتیب میں اسی بات کو سامنے رکھا گیا ہے۔ یہ فرہنگ اٹھارہویں صدی کی شاعری میں استعمال ہونے والے ہر لفظ کے معنی و مفہوم کی ضمانت نہیں لیتی۔

صرف مجموعی حیثیت سے اُس دور کی فکری، تہذیبی سماجی، شعری اور لسانی خصوصیات اور روایات کی جانب رہنمائی کر سکتی ہے۔

شاعری کا ہر عہد اپنے وقت کی زندگی، نظریات و محسوسات فکر و اوہام اور انسانی مصروفیات کا عکاس ہوتا ہے۔ انھیں سے شعری اسالیب وضع ہوتے ہیں۔ رموز و علائم، اساطیر، الفاظ محاورات اور مظاہر کی تمام بنیادیں اسی پر قائم ہوتی ہیں۔ بدلتے ہوئے زمانے کے ساتھ عہد گذشتہ کی تمام روایات اور شاعری کی فضا ہمارے لیے نامانوس اور اجنبی بن جاتی ہے۔ اٹھارہویں صدی کی اردو شاعری کے ذخیرے کو بھی اُس وقت تک نہیں سمجھا جا سکتا جب تک اُس کے الفاظ، اشارات اور تلمیحات کے متعلق چھان بین کر کے معانی و مطالب کی وضاحت نہ کر لی جائے یہ فرہنگ اسی مطالبے اور تقاضے کو پورا کرنے کا ایک قدم ہے۔

اردو ادبیات کی تاریخ میں اٹھارہویں صدی کی شاعری اور زبان و لفظیات کا ایک اہم مقام اور کردار ہے۔ کیونکہ یہی وہ صدی ہے جس میں اردو شاعری نے اپنے اصناف کے پیمانوں کا معیار قائم کیا اور اردو کے اُس شعری اور لسانی مزاج کی تشکیل کی جس کا سلسلہ آج بیسویں صدی تک محسوس کیا جا سکتا ہے۔ چنانچہ اٹھارہویں صدی کی شعری لفظیات کا مطالعہ ازبس ضروری ہے۔

میں نے جب اس موضوع پر کام شروع کیا تو عام خیال کے

تحت میرے ذہن میں بھی یہی بات تھی کہ فرہنگ مرتب کرتے وقت مجھے صرف الفاظ اور اُن کے متعلقہ معانی ہی سے سروکار رکھنا ہوگا۔ مختلف دواوین اور کلیات وغیرہ سے مطالعہ کی دوران الفاظ منتخب کرنے کو میں ایک میکانکی فعل تصور کرتا تھا لیکن بہت جلد احساس ہو گیا کہ معاملہ صرف اتنا نہیں ہے۔ میں نے انتہائی کوشش کی کہ کم سے کم وقت میں مطالعے کی منزل سے گزر جاؤں اور موضوع سے متعلق حوالوں کو جمع کر لوں لیکن میں اس میں کامیاب نہ ہو سکا۔ ہر شعر کے الفاظ مجھے کشاں کشاں اپنے پردوں کے پیچھے کی اٹھارہویں صدی کی دنیا میں لے جاتے رہے اور اپنے زمانے کے عجب مناظر دکھاتے رہے۔

شمالی ہند میں آبرو اور حاتم سے اٹھارہویں صدی کی ابتدا ہوتی ہے۔ شاعری کی یہ صدی اپنے تسلسل میں ولی کے عہد سے پیوستہ ہے جو آخر میں انشاء اور رنگین تک اپنا دائرہ مکمل کرتی ہے۔ اس کی نمائندگی درج ذیل شعراء نے کی ہے۔

آبرو، مظہر، حاتم، قائم، میر، سودا، درد، سوز، نظیر، بیدار، تاباں، یقین، حسرت، انشا، مصحفی جرأت اور رنگین وغیرہ۔

اٹھارہویں صدی کی اردو شاعری کا دائرہ متعین کرنے کے سلسلے میں شاعروں کی تاریخ ولادت اور وفات کی بنیاد کو ناکافی اور نامناسب سمجھا گیا ہے۔ کیونکہ کسی شاعر کی پیدائش کے ابتدائی دس پندرہ سال شاعری اور شعور کے نقطۂ نظر سے کوئی اہمیت نہیں رکھتے۔ اسی طرح شاعر کی عمر کا وہ حصہ

جو ضعیفی کی حدوں میں ہوتا ہے، زیادہ قابلِ شمار نہیں۔ چنانچہ وہ شاعر جن کی پیدائش اگرچہ سترھویں صدی کی آخری دہائیوں میں بھی ہوتا ہے، تو انھیں اٹھارہویں صدی میں شامل کیا گیا ہے اور جو شاعر عمر کے ساتھ اٹھارہویں صدی عبور کر کے انیسویں صدی کی دو ایک دہائیوں تک زندہ رہے ہیں۔ اٹھارہویں صدی ہی کے شاعر سمجھے گئے ہیں۔

دلّی اور لکھنؤ دبستانوں کی میکانکی تقسیم کا اٹھارہویں صدی کی فرہنگ سے کوئی تعلق نہیں ہے اٹھارہویں صدی کے تمام شاعر دہلی اور اس کے نواح میں پیدا ہوئے اور اسی ماحول میں انھوں نے پرورش پائی۔ ان میں سے بیشتر شاعر اپنی آخری عمر کی مدّت میں دلّی سے منتقل ہو کر لکھنؤ پہنچے۔ لیکن چونکہ ان کے مزاج اور ذہن و فکر کا مکمل ارتقا دلّی میں ہو چکا تھا اس لیے لکھنؤ کی فضا ان کی زبان و بیان پر اثر انداز نہ ہو سکی۔ اٹھارہویں صدی کے یہ تمام شاعر دلّی ہی کے پروردہ ہیں اور انھیں دلّی ہی کا سمجھنا چاہیے۔

اس صدی میں (اٹھارہویں) شمالی ہند اور دلّی میں ریختے کی ادبی تشکیل ہوئی اور اردو شاعری نے گویا پہلی مرتبہ اپنی زبان اور اصناف کے امکانی پہلوؤں کو اجاگر کیا۔ غزل اس عہد کی عالمگیر شعری صنف ہے جو نہ صرف یہ کہ دوسری اصناف پر حاوی ہے بلکہ ان کے مقابلے میں اس کا معیار و مرتبہ بھی

بہت بلند ہے۔ اٹھارہویں صدی کی شعری اکائی میں غزل اوسطاً تین حصوں پر محیط ہے اور باقی چوتھائی حصّہ میں دوسری اصناف کو گنجائش مل سکی ہے۔ غزل کے بعد اپنے حجم میں مثنویات، منظومات اور شہر آشوب زیادہ ہیں۔ سب سے نیچے کی سطح پر قصائد آتے ہیں مرثیہ اس عہد میں برائے نام ہے۔ میر اور سودا وغیرہ کے مراثی، جو تعداد میں بہت قلیل ہیں، مرثیے کے فنّی تقاضوں کو کہیں بھی پورا نہیں کرتے۔ صنفِ ریختی کا وجود لکھنؤ میں انشا، رنگین اور جرأت کا مرہونِ منت ہے۔ میر، سودا، میر حسن، درد، نظیر، انشا اور مصحفی بلا شبہ دبیکہ شاعر ہیں جن کے سروں پر آبرو، حاتم اور مظہر اور جن کے قدموں کے نیچے رنگین اور جرأت وغیرہ ہیں۔ ان شاعروں کے دواوین اور کلیات کے بحرِ ذخار سے لفظوں کو چن کر نکالنا کوئی آسان کام نہیں ہے۔ میں کوشش کے باوجود پوری طرح اس سے عہدہ برآ نہیں ہو سکا ہوں۔ خصوصاً مصحفی اور جرأت کو میں بہت کم دیکھ سکا ہوں۔ ان دو شاعروں کی لفظیات کا مطالعہ اور انتخاب مزید وقت اور فرصت کا متقاضی ہے۔

فرہنگ کے لئے جن الفاظ کا انتخاب کیا گیا ہے۔ ان میں بیشتر کی اساس مستند مطبوعہ نسخے ہیں۔ مطبوعہ نسخوں میں بھی جدید تر طبع شدہ نسخوں کو ترجیح دی گئی ہے کیونکہ اس طرح لفظ کی قریب تر صحت اور تشریح حاصل کرنے میں آسانی ہوئی ہے۔ اسی کے ساتھ ضرورۃً مطبوعہ اور قلمی نسخوں سے بھی مقابلہ کر کے الفاظ کی حقیقی شکل اور حیثیت متعین کرنے کی کوشش کی ہے۔

جن شاعروں کا کلام ابھی تک شائع نہیں ہوا ہے۔ ان کے صرف قلمی نسخے دیکھے گئے ہیں۔ میں مصحفی کے کل دیوان نہیں دیکھ سکا ہوں۔ اس فرہنگ میں مصحفی کے تین دواوین کے الفاظ شامل ہیں۔ یعنی دیوان اول و دوم، مرتبہ نور الحسن نقوی اور ایک دیوان ہشتم جس کا قلمی نسخہ جناب نور الحسن نقوی کے توسل سے بہم پہنچا ہے۔ نظیر اکبرآبادی کی شاعری میں لفظیات کا وافر خزانہ ہے جس پر مزید توجہ کی ضرورت ہے۔ میں نے ان کی کلیات سے وہ الفاظ فرہنگ میں شامل نہیں کئے ہیں جو ٹھیٹھ ہند و تقریبات اور ہندی زبان پر مبنی ہیں۔

فرہنگ کی ترتیب میں مجھے کئی مراحل اور مسائل سے دوچار ہونا پڑا۔ سب سے پہلا مسئلہ الفاظ کے انتخاب کا تھا۔ فرہنگ میں کس لفظ کو شامل کیا جائے اور کسے چھوڑا جائے اس کا پیمانہ بنانے کے لیے میں نے کسی بندھے ٹکے اصول سے کام نہیں لیا۔ بلکہ کلیات دواوین کے مطالعے کے بعد میرے ذہن و شعور میں اس کا جو خاکہ از خود مرتب ہو گیا اسی کو اپنا لیا۔ البتہ اس کا خاص خیال رکھا ہے کہ وہی الفاظ لیے جائیں جو اٹھارہویں صدی کی فکری، تہذیبی، یا سماجی فضا کو کسی نہ کسی گوشے سے نمایاں کرتے ہوں، یا جن میں اس صدی کی شعری لسانی، اشاراتی یا تلمیحی خصوصیات ہوں۔

دوسرا مسئلہ مختلف لغات اور وسائل کی مدد سے الفاظ کے معانی اور تشریحات کو تلاش کرنے کا تھا۔ میں نے اس سلسلے میں اردو لغات اور فرہنگوں کو ناکافی اور غیر تسلی بخش پایا۔ لفظ کے

شاعرانہ استعمال اور اس اعتبار سے معنی کے تعین میں یہ لغات میری زیادہ رہبری نہ کر سکیں۔ البتہ پلیٹس اور فیلن کی ڈکشنریوں اور غیاث اللغات، لغاتِ کشوری، فرہنگِ عامرہ اور فرہنگِ آصفیہ وغیرہ نے کسی حد تک کام دیا۔ دستور الشعراء، مرتبہ محمد اشرف علی خاں اور معین الشعراء، مرتبہ آفاق بنارسی دو ایسی لغات مجھے دستیاب ہوئیں جن میں الفاظ اور ان کے معانی کی اساس اشعار کے حوالوں پر تھی ان سے میں نے کافی استفادہ کیا۔ اس کے علاوہ مختلف کلیات اور دواوین کے حواشی اور ضمنی فرہنگوں کے وسیلے سے الفاظ کے معانی متعین کرنے میں مجھے خاطر خواہ مدد ملی۔ لیکن سب سے زیادہ میں نے خود اشعار ہی کو رہبر بنایا اور انھیں کے ذریعہ معنی و مفاہیم تک رسائی حاصل کی ہے۔ اکثر الفاظ کے معنی اور اشارے تلاشِ بسیار کے باوجود سمجھ میں نہ آسکے۔ انھیں فرہنگ میں شامل کر کے ان کے مقابل متعلقہ اشعار کو درج کر دیا ہے۔ تاکہ آئندہ ان پر غور کیا جا سکے۔

قلمی نسخوں سے قطع نظر مطبوعہ نسخوں میں بھی متن اور املا کی صحت مشکوک ہے۔ کاتب حضرات نے نقل کرتے وقت بے جا تصرف سے کام لیا ہے۔ محققین اور مرتبین نے اس کے ساتھ خصوصاً املا کی تاریخی حیثیت مسخ کر دی ہے۔ ہوا یہ ہے کہ قدیم نسخوں کی تدوین اور تالیف و ترتیب کے وقت دانستہ یا غیر دانستہ املا کی مروجہ صورت میں بدل دیا ہے جس سے یہ اندازہ کرنا مشکل ہے کہ کسی لفظ کی ہیئت یا املا کی تاریخ کیا تھی مثلاً ایک ہی شاعر کے کلام میں "نین"، "نے"، یا

"سے" "تیں" کا ہونا بعید از قیاس ہے۔ یا مثلاً "جیغہ" اور "جیفہ" دو الگ الگ الفاظ ہیں جن کے معنی میں فرق ہے لیکن ان کو یونہی "جیفہ" کی جگہ "جیغہ" اور "جیغہ" کی جگہ "جیفہ" لکھدیا گیا ہے۔ اس طرح کی بہت سی غلطیاں ہیں جن کی طرف توجہ کی ضرورت ہے یہ کام خاص طور پر ان حضرات کا ہے جنھوں نے تدوین کی ذمہ داریاں قبول کی ہیں۔

اسی کے متوازی ایک مسئلہ الحاقی اشعار کا بھی ہے مجھے اٹھارہویں صدی کی شاعری کے مطالعے میں بیشتر مقامات پر ایک شاعر کا مصرعہ دوسرے کے یہاں بجنسہ ملا ہے۔ اس کی بھی ضرورت ہے کہ چھان بین کے بعد الحاقی اشعار کا مقام متعین کیا جائے تاکہ اردو شعر و زبان کی تاریخ زیادہ سے زیادہ مستند ہو سکے۔

اس کے مقالے کے دو حصے ہیں۔

۱۔ مقدمہ۔

۲۔ فرہنگ

مقدمہ نو ابواب پر مشتمل ہے، جس کا اشاریہ درج ذیل ہے۔

۱۔ پہلے باب میں لغت اور فرہنگ کی تعریفوں کے ساتھ اُن کے مقاصد اور دائرہ ہائے عمل کو واضح کیا ہے۔

۲۔ دوسرے باب میں لفظ و معنی کے ارتباط اور اس کی بحث میں شعری فرہنگ کی انفرادیت اور اہمیت کا بیان ہے۔

۳۔ تیسرا باب دکن کی شعری روایات کا مظہر ہے۔

۴۔ چوتھے باب میں دلی کی تاریخی، تہذیبی اور فکری زندگی کا خاکہ پیش کیا گیا ہے جس کا اثر اٹھارہویں صدی کی شاعری پر ہے۔

۵۔ پانچواں باب ایہام گوئی سے متعلق ہے۔

۶۔ چھٹے باب میں اٹھارہویں صدی کی اردو شاعری پر فارسی اثرات تلاش کیے گئے ہیں۔

۷۔ ساتویں باب میں اردو شاعری میں سنسکرت اور پراکرت وغیرہ کی نشاندہی کی گئی ہے۔

۸۔ آٹھویں باب میں اٹھارہویں صدی کی شعری دنیا میں ہندوستانی فضا کے اثرات کو دکھایا گیا ہے۔

۹۔ نویں باب میں اس صدی کی شعری زبان کا تجزیہ ہے۔

فرہنگ کے تین ابواب جو اصل فرہنگ سے براہ راست کم تعلق رکھتے ہیں، مقدمہ کے آخر میں شامل ہیں: جن کی تفصیل حسب ذیل ہے۔

۱۔ ضمائر حروف علت

۲۔ افعال و محاورات (از فارسی)

۳۔ آیات قرآنی، احادیث اور عربی اقوال

فرہنگ

اس فرہنگ میں مندرجہ ذیل امور پر خصوصی توجہ کی گئی ہے۔

تلمیحات۔

عقائد و رسوم۔ اساطیر و خرافیات۔ تاریخی شخصیات۔ داستانی اشخاص اور واقعات۔

اصطلاحات:

مذہب۔ تصوف۔ فلسفہ۔ طب۔ نجوم۔ رمل۔ جفر۔ ہیئت۔ مصوری۔ موسیقی۔ کیمیا۔ اصطلاحات حرب۔ پیشہ۔ لہو و لعب پتنگ بازی۔ بٹیر بازی۔ کبوتر بازی۔ قمار بازی۔ چوگان۔ شطرنج۔ چوسر۔ گنجفہ۔ کیمیا وغیرہ۔

اشیاء و اجناس:

اس عہد کی زندگی سے متعلق اور مخصوص اشیاء اور اجناس وغیرہ۔

محاورات:

محاورات۔ ضرب الامثال اور کہاوتیں وغیرہ۔

فرہنگ کے آخر میں کتابیات کا اندراج ہے

فرہنگ میں الفاظ اور ان کی تشریحات کے مقابل تمام متعلقہ اشعار کا حوالہ دے دیا گیا ہے تاکہ الفاظ کے معانی کے ساتھ ساتھ ان کے تلفظ اور طریق استعمال سے آگاہی ہو جائے۔ تذکیر و تانیث کی الگ سے صراحت نہیں کی گئی ہے۔

آخر میں ایک امر کی طرف اشارہ کرنا ضروری سمجھتا ہوں اور وہ یہ کہ فرہنگ یا لغت کے کام کو تحقیق کا موضوع بنا کر کسی ایک شخص کے سپرد کر دینا اور اس طرح لغت مرتب کرانا خطرے سے خالی نہیں ہے۔ لغت کا کام مشترکہ عمل کا متقاضی ہے۔

اس میں تجزیہ اور تحقیق کے علاوہ کام کے اتنے پہلو ہیں کہ ایک فرد اس کو بخوبی انجام نہیں دے سکتا۔ پھر یہ کہ ہمارے یہاں دیگر بیرونی ممالک کی طرح نہ تو ایسے ادارے ہیں جن میں تحقیقی کام کرنے والوں کو خام مواد اور اس سلسلے میں مناسب وسائل کی فراہمی ہو سکے اور نہ ہماری یونیورسٹیوں میں مشترکہ تحقیقی کاموں کا کوئی معقول انتظام اور معیار رہے۔ فرہنگ یا لغت کی ترتیب کے وقت دواوین کا مطالعہ اور فراہمی، الفاظ کا انتخاب، حوالوں کا اندراج معانی و مطالب اور اشارات کی تلاش، متن کی صحت، حروفِ تہجی کی ترتیب، تاریخ و زبان کا مطالعہ، مقدمہ، تجزیہ، تحقیق غرض کہ اتنی شاخیں اور پہلو ہیں کہ ایک شخص ان میں کہیں بھی اُلجھ سکتا ہے۔

اٹھارہویں صدی کی یہ فرہنگ، جسے میں کافی عرصے کے بعد انتہائی کوششوں سے مرتب کر سکا ہوں، نہ تو میرا کوئی کارنامہ ہے اور نہ یہ اپنی جگہ بالکل مکمل ہے۔ اس میں یقیناً اب بھی بہت خامیاں رہ گئی ہوں گی جن کا مجھے اعتراف ہے۔ ہاں اتنا ضرور عرض کر دوں گا کہ اردو کے کلاسیکی شعری سرمائے کی قدر و قیمت سمجھنے اور اس پر کام کرنے کے سلسلے میں یہ فرہنگ کچھ نہ کچھ معاون ہو سکتی ہے۔

اسی کے ساتھ مجھے یہ بھی کہنا ہے کہ میرا یہ کام پایۂ تکمیل کو نہ پہنچتا اگر محترم آل احمد سرور صاحب قدم قدم پر اپنے گراں قدر مشورں اور عنایتوں سے نہ نوازتے۔

میں نے یہ مقالہ ڈاکٹر خورشید الاسلام صاحب کی رہنمائی میں شروع کیا تھا۔ ایک سال کے بعد ڈاکٹر موصوف بیرونِ ہندوستان

تشریف لے گئے تو میں محترم ڈاکٹر خلیل الرحمٰن اعظمی کی زیر نگرانی آگیا اور انہی کی ہدایت میں آخر تک مقالہ مکمل کیا کہ اس طرح مجھے اپنے شعبے کے دو مکرّم معظم اساتذہ کی رہبری اور نوازشوں کا شرف حاصل رہا ہے۔ خصوصاً خلیل صاحب کی مہربانیوں کا تہہ دل سے اعتراف کرتا ہوں جنھوں نے ہمیشہ میری ہمّت افزائی فرمائی۔

اس کے علاوہ شعبے کے دیگر اساتذۂ محترم اور اصحاب جنھوں نے کسی نہ کسی حیثیت سے مجھے اپنے مقالے کے سلسلے میں تعاون دیا، یہاں قابلِ ذکر ہیں۔ میں ان سب حضرات کا انتہائی شکر گزار ہوں۔

ذکاء الدین شایاں
شعبۂ اردو
مسلم یونیورسٹی علی گڑھ

مقدمہ

اٹھارہویں صدی کی اردو شاعری کی فرہنگ

پہلا باب

لغت اور فرہنگ

لغت اور فرہنگ

انسانی شعور، تہذیب اور تمدّن کے ارتقاء میں "نطق" اور "لسان" نے اہم کردار ادا کیا ہے کیونکہ انہی کے وسیلے سے فریقین کے درمیان ہر قسم کا تبادلۂ خیال ممکن ہے۔ یوں تو حیوانات بھی اپنی جسمانی حرکات اور مختلف آوازوں کے اتار چڑھاؤ سے کام لیتے ہیں اور ہو سکتا ہے ان میں کسی حد تک اپنی کیفیات کو منتقل کرنے کی طاقت ہو۔ لیکن اس طاقت کو نطق یا لسان کا نام نہیں دیا جا سکتا۔ اس لئے کہ یہ حیوانی حرکات و اصوات ان معانی کے تصوّر اور مفہوم سے نا آشنا ہیں جو احساساتِ انسانی کے قائم مقام ہیں۔ شاید اسی غرض سے انسان کو "حیوانِ ناطق" کا لقب دیا گیا ہے۔ کیونکہ نطق اور لسان میں علامتِ خیال و احساس کے ساتھ کسی ملک یا مقام کے دائرے میں بولنے والی قوم کا تمام تاریخی، تہذیبی، ذہنی اور سماجی شعور شامل ہوتا ہے۔ یہ شعور الفاظ و معانی کے ارتباط سے

ابلاغ چاہتا ہے اور جس کو اپنی زبان درکار ہوتی ہے۔

"قدرت نے انسان کو نطق اور گویائی کی ایک ایسی صفت عطا فرمائی ہے۔ جس کی وجہ سے وہ دیگر حیوانات سے نمایاں ہے اور وہ اپنے مافی الضمیر کو الفاظ کے ذریعہ سے ادا کرنے کی قوت رکھتا ہے۔ الفاظ کا کثیر خزانہ اس کے دماغ میں ہر وقت موجود رہتا ہے۔ اگر مافی الضمیر کے ادا کرنے میں ذرا بھی غور و تامل کیا جائے تو وہ اپنے مقصد کو مختلف عنوانات اور طریقوں سے ادا کر سکتا ہے"۔[1]

کسی قوم کی زبان کو ہم "لغت" کہتے ہیں۔ اس میں تحریر و تقریر اور گفتگو سے متعلق وہ تمام الفاظ شامل ہوتے ہیں جن سے وہ زبان تشکیل پاتی ہے "لغت" اصطلاحاً اُس لفظ کو بھی کہتے ہیں جس کے معنی پیشتر سے معلوم نہ ہوں۔ چنانچہ لغت نویسی وہ فن اور علم ہے جس میں کسی زبان کے تمام سرمایۂ الفاظ اور ان کے معانی اشارات اور تلمیحات سے بحث کی جاتی ہے۔ لغات کی کتابوں میں عموماً لغت کے معنی۔ "کسی قوم کی زبان اور اصطلاح میں وہ لفظ جس کے معنی مشہور نہ ہوں" دیئے گئے ہیں۔

لغت (DICTIONARY) کے مفہوم کو متعین کرنے سے پہلے لفظ "ڈکشن" (DICTION) کو سامنے رکھنا ہوگا۔ لغت نویسوں نے اس لفظ کی ابتدائی شکل کو لاطینی زبان میں تلاش

---

[1] دیباچہ "معانی و بیان" از مولوی محمد رفیع صدیقی صفحہ ۲

کیا ہے۔ یعنی "Dicere" یا "dictum" بمعنی کہنا، یا بیان کرنا، (To say)۔ ڈکشن کے اور کئی معنی بتائے گئے ہیں مثلاً کہاوت یا قول (saying) انداز گفتگو (speaking) گفتگو (Manner of speaking) طرز اظہار (Manner of Expressing) الفاظ کا انتخاب (Choice of words) انداز بیان (style) وغیرہ۔ اسی طرح لفظ لغت یا ڈکشنری کے لاطینی مخرج و مادہ "ڈکشنیریم" (Dictionarium) کی نشاندہی کی گئی ہے اور اس سلسلے میں اس کے مختلف معانی کی طرف اشارہ کیا ہے۔

"لغت کسی زبان کے سرمایۂ الفاظ پر مشتمل ایک ایسی کتاب ہے جو حروفِ تہجی کے اعتبار سے مرتب کی گئی ہو اور جس کے معانی اور حوالوں کی بنیاد الفاظ کے ماخذ تاریخ اور صرف و نحو پر قائم ہو۔"[1]

لغت کی اس تشریح کے علاوہ اس ضمن میں ایک لفظ "lexicon" کا ذکر بھی ہے۔ جس کی وضاحت اس طرح ہے۔

"ایک ایسی کتاب جو کسی شعبۂ علم کی اطلاعات سے متعلق ہو اور جس کی ترتیب میں حروفِ تہجی کا خیال رکھا گیا ہو۔"[2]

---

[1] چیمبرس انگلش ڈکشنری صفحہ ۲۹۱

[2] چیمبرس انگلش ڈکشنری صفحہ ۶۱۳

لغات کی توضیح اور تصریح یہیں ختم نہیں ہوتی بلکہ اس کے ڈانڈے Dictation 'Dictate' 'Dictator' اور Dictatorship تک جاتے ہیں۔ ان سب کی اصل کو اسی لاطینی مخرج "atum" "Dictare" "Dicre" بمعنی کہنا " (To say) قرار دیا ہے۔

۲۱ Dictate:۔ کسی دوسرے سے کچھ کہنا یا لکھوانا۔ تحکمانہ انداز سے ابلاغ۔

Dictation: کسی سے کچھ کہنے یا لکھوانے کا فن۔ تحکمانہ طریقۂ کار۔

Dictator۔ وہ شخص جو مطلق العنانی کے ساتھ تحکمانہ رویہ رکھتا ہو۔

ان تشریحات کی روشنی میں اگر لفظ "لغت" کا احاطہ کیا جائے تو چند نمایاں باتیں سامنے آئیں گی۔

۱۔ حروفِ تہجی کی ترتیب

۲۔ الفاظ کی توضیح کا انداز

۳۔ الفاظ کی تاریخ، مخرج، ماخذ اور تلفظ وغیرہ

۴۔ تشریحات اور حوالوں وغیرہ کے بیان میں مستند تحکمانہ رویہ۔

ہر لغت نویس کو لغت کی ترتیب کے موقع پر کم و بیش مندرجہ بالا باتوں کو ذہن میں رکھنا ضروری ہوتا ہے۔ لغت نگار جب چھان بین کے بعد کسی لفظ کے معنی متعین کرتا ہے تو

اس کے رویے میں تحکم 'Authority' یا 'Command' کا عنصر پیدا ہو جانا فطری ہے۔ کیونکہ اس وقت وہ اپنے مطالعے دلائل و شواہد، امثال، تجربات اور مشاہدات کی روشنی میں "لفظ" کے معنی کو گویا ازخود dictate کرتا ہوتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں لغت نویس ایک قسم کا "ڈکٹیٹر" بھی ہے جس کے قول (بیان) (sayings) کو مانا جاتا ہے۔

ایک پارٹرج نے اپنی کتاب (The gentle art of lexicography) میں ڈاکٹر جانسن کے دو نہایت دلچسپ مقولے درج کیے ہیں۔ پہلے مقولے میں جانسن لغت کی اہمیت اور ضرورت کو بیان کرتے ہوئے لکھتا ہے۔

"لغات گھڑیوں (watches) کی مانند ہیں۔ کیونکہ بالکل نہ ہونے سے سب سے خراب کا ہونا ہی غنیمت ہے اور سب سے بہتر کی بابت یہ کہا نہیں جا سکتا کہ وہ صحیح چلے گی یا نہیں۔"[1]

دوسرے مقولے میں وہ لغت مرتب کرنے کے کام اور اس کی دشواری اور سست رفتاری کی طرف اشارہ کرتا ہے۔

"لغت مرتب کرنا انتہائی سست اور صبر آزما کام ہے۔"[2]

---

[1] دی جنٹیل آرٹ آف لیکسیکوگرافی" از ایرک پارٹرج ص ۱۳

[2] " " " " ص ۱۳

ان مقولوں سے ظاہر ہوتا ہے کہ اپنی انگریزی لغت کی ترتیب میں جانسن کو جو تلخ تجربات ہوئے تھے ان کا یہاں تجزیہ رہے ہے۔ وہ لغت نویسی کی دشواریوں کو سمجھتا تھا۔ اس لئے انتہائی ناقص لغت بھی اس کی نظر میں کچھ نہ کچھ اہمیت رکھتی تھی اور دوسری طرف وہ نہایت مکمل اور اچھی لغت کی صحت سے بھی مطمئن نہیں تھا۔

ناکس کے حوالے سے پادٹرج نے ایک لطیفہ بھی اپنی کتاب میں درج کیا ہے اس کی رو سے لغت جیسی خشک کتاب بھی دلچسپی کے ساتھ پڑھی جا سکتی ہے۔ وہ لکھتا ہے۔

"مجھے ایک بوڑھی عورت کا ایک واقعہ یاد آ رہا ہے جس نے اپنے شہر کے کتب خانے سے مطالعہ کے لئے ایک لغت حاصل کی اور اسے واپس کرتے وقت یہ جملہ کہا: "اس میں شک نہیں کہ کتاب بہت مفید ہے لیکن اس میں کہانیاں انتہائی مختصر ہیں۔" [1]

لغت کے الفاظ کی مختصر تشریحات کو کہانیاں سمجھ کر پڑھنا ایک دلچسپ مشغلہ ہو سکتا ہے لیکن پادٹرج کے قول کے مطابق "ہم میں سے بہت سے لوگوں کے لیے لغت کا مطالعہ ایک مشکل کام ہے پھر بھی ایک اچھی لغت میں ہم بہت کچھ لے سکتے ہیں۔ کچھ لغات اتنی خوش اسلوبی سے مرتب کی جاتی ہے کہ کوئی شخص ان کا مستقل مطالعہ

---

[1] دی جینٹل آرٹ آف لیکسیکو گرافی از ایرک پادٹرج ص ١٤

کر سکتا ہے"۔ [1]

فرہنگ کے معنی لغت نویسوں نے یہ بتائے ہیں۔

"عقل۔ ادب۔ ہر چیز کا نگاہ رکھنا۔ مجازاً علم لغت کی کتاب"۔ [2]

انگریزی لغت میں فرہنگ کے لئے کئی الفاظ ہیں۔ مثلاً ایک لفظ جس کا ذکر بیشتر آچکا ہے lexicon ہے جس کے معنی ہیں "الفاظ کی کتاب یا لغت (A Word Book or Dictionary) یعنی کتاب جو کسی شعبۂ علم کی اطلاعات سے متعلق ہو اور جسے بہ اعتبار حروف تہجی مرتب کیا گیا ہو"۔ [3]

دوسرے lexicography ہے۔ یعنی "لغت ترتیب دینے کا فن (The art of compiling)" [4]

تیسرا ایک لفظ lexicology ہے۔ بہ معنی۔
"فلسفہ اور علم کی وہ شاخ جو الفاظ کی خصوصیات اور ان کے مناسب استعمال سے متعلق ہو"۔ [5]

---

[1] "دی جنیٹل آرٹ آف لیکسی کوگرافی" از ایرک پارٹرج صفحہ ۱۲

[2] لغات کشوری۔ کریم اللغات صفحہ ۲۴

[3] چیمبرس انگلش ڈکشنری ، ، ۶۱۳

[4] ، ، ، ، ، ، ، ،

[5] ، ، ، ، ، ، ، ،

چوتھے 'Lexigraphy' ہے۔ جس کے معنی یہ ہیں۔
"الفاظ کی تشریحات کا فن"۔ [1]

ان سب الفاظ اور اصطلاحات کا مخرج لاطینی لفظ 'lexis'
یہ معنی "لفظ" (word) اور 'legein' "بولنا"
(To speak) بتایا گیا ہے۔

فرہنگ کی یہ تعریفیں ظاہر کرتی ہیں کہ جہاں تک الفاظ کی توضیحات اور ان کو بہ لحاظ حروفِ تہجی ترتیب دینے کا مسئلہ ہے، لغت اور فرہنگ میں کوئی فرق نہیں ہے کیونکہ دونوں الفاظ اور اس کے معانی کے ساتھ تشریحات سے بحث کرتی ہیں لیکن اگر بغور دیکھا جائے تو لغت کے مقابلے میں فرہنگ کا دائرہ زیادہ وسیع اور متنوع ہے۔

لغت اپنے تمام سیاق و سباق کے ساتھ عمومیت کی حامل ہوتی ہے۔ فرہنگ اس کے برخلاف اپنے موضوع کے حدود میں خصوصیت کا طرز اختیار کر لیتی ہے۔ فرہنگ چونکہ کسی "شعبۂ علم کی اطلاعات" سے تعلق رکھتی ہے۔ اس لیے وہ اپنے موضوع کی چہار دیواری سے نکل کر پریشانی یا خطرہ مول لینے سے تو بچ جاتی ہے لیکن اپنے شعبہ کے حلقے میں وہ کر اُس کی ذمہ داریاں کئی گنا بڑھ جاتی ہیں۔ لغت نویس جب کسی لفظ کے معنی متعین کرنے کا ارادہ کرتا ہے تو

---

[1] چیمبرس انگلش ڈکشنری۔ صفحہ ۶۱۳

اس کی نظر و فہم زبان کے واسطے سے لفظ کے جملہ تشریحی گوشوں اور زاویوں کا احاطہ کرنے کی کوشش میں اکثر سہو یا غلطی کا شکار ہو سکتی ہے کیونکہ لغت نویس کے سامنے بیشتر الفاظ مجرد شکل میں سیاق و سباق سے بہت دور ہوتے ہیں۔ فرہنگ نگار کا عمل لغت نویس کے مقابلہ میں مختلف ہے۔ وہ لفظ کو کسی شعبۂ علم کے خانے ہی میں دیکھتا ہے اور اس طرح وہ لفظ کے معنوی اور ایمائی رشتوں سے زیادہ قریب رہتا ہے۔ اس کے یہاں مجرد لفظ کی کوئی اہمیت نہیں ہوتی۔ یہاں تو لفظ، جملوں، فقروں اور مصرعوں کی تراکیب اور ساخت میں زبان اور معلومات کے تمام جوہروں کو لئے ہوئے مخصوص فضا میں ابھرتا ہے۔ لغت نویس لفظ کی اس چہار رخی فضا کو پوری طرح محسوس کرنے سے قاصر رہتا ہے۔

فن لغت، فرہنگ نگاری اور زبان کے مطالعہ کے سلسلے میں ایورگ پارٹرج کسی ملک کے مخصوص "ماحول" اور قوم کے مزاج کو سب سے زیادہ اہمیت دیتا ہے۔ وہ اس "ماحول" کو Fauna اور Flora کے نام سے یاد کرتا ہے، یعنی جس میں جمادات حیوانات اور نباتات کی نیرنگیوں کے ساتھ انسان کے اعمال و اشغال سب کا تصور شامل ہو۔ لغت نگار کے لئے ضروری ہے کہ وہ اس ماحول سے شناسائی پیدا کرے۔ شہر اور دیہات کے باشندوں کی زبان کے فرق کو سمجھے۔ اور مختلف سماجی، تجارتی اور کاروباری پیشوں سے متعلق طور و طریق کا مطالعہ اور مشاہدہ کرے۔ وہ ایک جگہ لکھتا ہے:

"لغت نویسی کی مشق اور زبان کے مطالعے کے لیے ماحول" کے تین نتائج قابلِ توجہ ہیں۔ اول یہ کہ ماحول کا اختلاف استعدادِ الفاظ کو بڑی حد تک وسیع کرتا ہے۔ دوم یہ کہ زبان کے سمجھنے کے لیے یہ فطری ذہن اور اوّلین اساس پیدا کرتا ہے۔ سوم یہ کہ ماحول کے مختلف اقسام کے اِدھر اُدھر کے الفاظ، محاورات اور فقرات کے مخارج اور ماخذ وغیرہ کو سمجھنے کے ضمن میں ایک طرح کا تجسّس پیدا کرتا ہے"

ایک ہی زبان کے سرمایۂ الفاظ پر مشتمل بہت سی لغات تیار کی جاسکتی ہیں۔ ہر لغت میں لفظوں کی تشریحات کمی وبیشی کے پیمانوں پر ہوتی ہے۔ اسی طرح ہر لغت اپنے طریقۂ کار میں، ترتیب دینے والے کی علمی سوجھ بوجھ، مذاق، تلاش وتحقیق اور اخلیت کی بھی غمازی ہوتی ہے۔ دوسری طرف فرہنگ نگار اپنی لغت کا ایک دائرہ منتخب کرلیتا ہے۔ لفظوں کی تشریحات کے وقت اس کے سامنے لغت کا موضوعی حصار ہوتا ہے چنانچہ وہ اپنے فیصلوں میں زیادہ معتبر اور توضیح وتاویل میں زیادہ ذمہ دار سمجھا جاتا ہے۔

لغت کے اس فرق کو پارٹرج نے ان الفاظ میں بتایا ہے۔

"جب میں لغت کا لفظ استعمال کرتا ہوں تو بنیادی طور پر میرا مقصد لفظ کی کتاب (Word Book) سے ہوتا

ے دی جینٹل آرٹ آف لیگزیکوگرافی از ایرک پارٹرج ص ۲۴

ہے نہ کہ حوالے کی کتاب (Reference Book) سے
جو کسی غرض سے آسانی کے تحت حروف تہجی کے
مطابق مرتب کی گئی ہو۔ جیسے "لغتِ فنِ تعمیرات" کی
کتاب "لغتِ اصطلاحاتِ فنِ تعمیرات" سے مختلف
ہوتی ہے۔ پھر بھی ان دونوں کے درمیان حدِّ فاصل
قائم کرنا مشکل ہے۔" [1]

اس سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ ہم زبان کی مجموعی
لغات کو آسانی کی وجہ سے مختلف موضوعات کے بموجب تقسیم کر سکتے
ہیں۔ جسے ہم "فرہنگ" کہہ سکتے ہیں۔ جیسے نثری فرہنگ، شعری
فرہنگ، کسی عہد کے ادب کی فرہنگ، کسی مصنف کی تمام تصانیف
کی فرہنگ، کسی ایک کتاب کی فرہنگ، مخصوص پیشوں کی فرہنگ یا
مختلف سماجی، سیاسی، سائنسی، نفسیاتی یا مذہبی علوم کی
فرہنگ وغیرہ۔

---

[1] دی جنرل آرٹ آف لیکزیکوگرافی انڈ ایک پار ٹرج صفحہ ۲

دوسرا باب

شعری فرہنگ

شعری فرہنگ

لفظ کیا ہے؟ اس کا تعلق انسانی ذہن و احساسات سے کہاں تک ہے؟ اس کی جڑیں ہماری تہذیب اور روایات میں کہاں تک پھیلی ہوئی ہیں؟ زبان اور معنی و مفہوم سے اس کا کیا رشتہ ہے؟ صوری اور صوتی نشانات، صرف و نحو، لب و لہجہ، طرزِ اظہار، اسلوب، طریق اور استعمال کے ذریعہ لفظ مختلف تاریخی حالات، جغرافیائی ماحول، سماجی تہذیبی اور ملکی فضا میں کس طرح اپنے مفاہیم بدل لیتا ہے؟ لسانی ضرورتوں اور تبادلۂ خیالات کے پیشِ نظر لفظ علمی اور تحریری زبان، عوامی بولی اور ادبیات کے شعبوں میں کیسے کیسے گل کھلاتا ہے؟ یہ چند مسائل ایسے ہیں جن پر ماہر لسانیات نے بہت غور و خوض کیا ہے؟ اور جو فرہنگ نگار کے سامنے بھی رہے ہیں۔

لفظ بنیادی طور پر اشیاء اور ان کے صفاتی تعلقات کے ساتھ انسانی اعمال و افعال اور محسوسات کی ترجمانی کرتا ہے۔ یہ ترجمانی ہی لفظ کے معانی متعین کرتی ہے۔ کسی شے کا مفہوم سمجھنے اور

سمجھانے کے لئے کون سا لفظ وضع کیا گیا، بظاہر لفظ کی صورت میں اس کا کوئی اشارہ نہیں ملتا۔ لیکن تجربات و احساسات اور مفروضات و عقائد کے پس منظر میں ہر لفظ انسان کے دماغ کو ایک جہانِ معنی سے روشناس کرا دیتا ہے۔ ایک مصنف کا قول ہے۔

"اشیاء کی کوئی صورت ایسی نہیں ہے جو ان میں وہ معانی پیدا کر دے، جنھیں ہم نے متصوّر کر لیا ہے۔ ان کے اندر جو کچھ بھی مفہوم ہے وہ ہم نے اپنے عقائد اور مفروضوں کی مدد سے شامل کیا ہے" [1]

قواعد نویسوں نے زبان کی تفہیم اور تدریس کے لیے بہت سے قوانین اور اصول وضع کئے ہیں اور اس کے علم کو مختلف حصوں میں تقسیم کیا ہے۔ اس کی ابتدا زبان کی صرف و نحو سے ہوتی ہے۔ جس میں قواعد کے صحیح اور مقررہ ضوابط کے بموجب جملے کے اندر مختلف الفاظ اور کلمات کی حیثیت اور ان کے رشتوں پر بحث ہوتی ہے علم نحو، کلمہ اور کلام کی صحت کو بتاتا ہے۔ یہ جملوں کی ساخت، تراکیب اور باہمی روابط داعمال کی وضاحت کرتا ہے۔

"نحو وہ علم ہے جس سے اسم، فعل اور حرف وغیرہ کو آپس میں ترکیب دینے اور ان کے آخر کے حالات جاننے کی کیفیت معلوم ہو" [2]

---

[1] Language by Joshua Whatmough Page 69
[2] نحوی قواعد عربی زبان کے علمِ نحو کا ایک جامع رسالہ مولفہ مفتی عبدالمنین بہاری صفحہ ۳

انگریزی میں علم نحو کو "Syntax" کہتے ہیں جس کی تعریف یہ ہے۔

"قواعد کی رو سے کسی جملے میں الفاظ کی صحیح اور موزوں ترتیب و ترکیب" [۱]

قواعد، زبان کا علم ہے اور زبان کا "لفظ" وہ بولی ہے جو انسان کے منہ سے ادا ہوتی ہے۔ یہ بولی یا الفاظ کا اجتماع انسان کے مافی الضمیر کا قائم مقام ہے جس کا سلسلہ الفاظ کے معنوی رشتوں تک پہنچتا ہے لیکن علم صرف و نحو میں معانی کا ذکر نہیں ہوتا۔ الفاظ کے معانی، اندازِ بیان علائم اور صنائع کے لیے حکما، اور قواعد مرتب کرنے والوں نے دیگر علوم وضع کئے ہیں جن کی مدد سے لفظ کی معنوی وسعتوں اور خوبیوں کا اندازہ کیا جا سکتا ہے۔ یہ علوم حسب ذیل ہیں۔

علمِ معانی۔ علمِ بیان۔ علمِ بدیع۔

۱۔ علمِ معانی

"اس علم کو کہتے ہیں جس سے معلوم ہو کہ کلام حال و مقام کے مطابق کس کس طرح سے ہوتا ہے۔ یعنی جیسا موقع ہو اس کے مطابق گفتگو کیونکر کی جائے۔ اس علم سے غرض یہ ہے کہ متکلم حال و مقام کے مطابق کلام کرنے میں غلطی سے محفوظ رہے۔ اس میں مبتدا (مسند الیہ) خبر (مسند)

---

[۱] آکسفورڈ انگلش ڈکشنری صفحہ 1313

لوازم فعل (متعلقات)۔ قصر، انشاء، وصل و فصل، ایجاز و اطناب اور مساوات سے بحث ہوتی ہے۔

انگریزی میں علم معانی کے لئے ایک اصطلاح "Semantic" ہے۔ جس کی تعریف یہ ہے۔

" یہ وہ علم ہے جو الفاظ کے معنوی ارتقاء سے تعلق رکھتا ہے"[2]

۲۔ علم بیان:

" وہ علم ہے جس کے قواعد کی پابندی سے ایک معنی کو ایسے مختلف طریقوں سے بیان کر سکیں جو ایک دوسرے سے دلالت میں زیادہ واضح ہوں۔ اس علم کا مدار تشبیہ، استعارہ، کنایہ اور مجاز مرسل پر ہے "[3]

علم بیان کی تمام تر بنیاد "استعارہ" پر ہے جو معانی کو تمثیل، مقابلہ اور نظائر کے وسیلے سے مختلف پیرائے اور صورتوں میں ڈھال دیتا ہے۔ اور نئی علامتوں کی تشکیل میں معاون ہوتا ہے۔

۳۔ علم بیان (بدیع)

" وہ علم ہے جس کے ذریعہ سے تحسین کلام کے طریقے معلوم ہوں وہ طریقے خواہ لفظی ہوں یا معنوی، انھیں کو صنائع و بدائع اور

---

[1] نحوی قواعد ص۱۰ [2] آکسفورڈ انگلش ڈکشنری صفحہ ۵۰
[3] علم معانی و بیان - از مولانا محمد رفیع صدیقی ص۱۸

محاسنِ کلام سے تعبیر کیا جاتا ہے"۔ [1]

علم معانی، بیان اور بدیع کی تعریفوں سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ جملوں کے روابط اور اسلوب میں ہر لفظ ایک علامت کا کام انجام دیتا ہے اور استعارے کی شکل میں دوسرے الفاظ کے ساتھ مل کر نہ صرف یہ کہ معانی میں پھیلاؤ پیدا کرتا ہے بلکہ ایک خاص پیرائے کو بھی وجود میں لاتا ہے۔

"زبان یا لفظ ایک علامت ہے۔ اور علامت خیال کی قائم مقام منطق یا ریاضی کی علامتیں ایک صورتِ مشترک رکھتی ہیں، اسی لئے علامت کا ایک arbitrary کردار ہوتا ہے۔ یہ علامت (symbol) شناخت کے مقابلے میں قطعی مختلف ہے ایک شناخت اپنی متعلقہ شے سے براہ راست تعلق رکھتی ہے۔ جیسے درختوں سے پانی کی بوندوں کا ٹپکنا بارش کی پہچان ہے۔ لیکن لفظ بارش (جو بظاہر بارش نہیں ہے۔ کیونکہ ہم اس کو کمرے کے باہر بغیر بھیگے ہوئے بھی متعدد بار ادا کر سکتے ہیں) بارش کی علامت ہے۔ یا پڑھنے کی۔ جیسے ہم یہ سوال کریں "کیا بارش ہو رہی ہے؟" اور جواب ملے "زیادہ نہیں"۔ [2]

---

[1] علم معانی و بیان، از مولانا محمد رفیع صدیقی ص۲

[2] Language by Joshua Whatmough p. 9

اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ لفظ بذاتِ خود کوئی معنی نہیں رکھتا یہ اپنی پہچان علامت میں منتقل کر دیتا ہے اور علامت اس کو معنی کا لباس عطا کرتی ہے۔ زبان کی یہ علامتیں منطق یا ریاضی کی علامتوں سے بالکل مختلف ہوتی ہیں۔ ریاضی یا منطق وغیرہ کے علائم اپنی صورت میں "پہچان" کی حد سے آگے نہیں جاتے لیکن زبان کی علامتیں متعلقہ شے کے ٹھوس وجود کے احساس کے علاوہ انسانی ذہن میں خیالات اور محسوسات کے پیکروں کو بھی تراشتی جاتی ہیں۔

نکولس ہینڈرسن نے ایک بچے کے ذہن و شعور کی مثال سے ملکی اور مادری زبان میں اشیاء اور ان کے معنوی رشتوں کے احساس کو سمجھانے کی کوشش کی ہے اور اس سلسلے میں بیرونی اور اجنبی زبان کی تفہیم میں جو دشواریاں پیش آتی ہیں، اُن کی طرف اشارے کیے ہیں وہ کہتا ہے:

"ٹھوس اشیاء کے وہ نام جنھیں محسوسات کے ذریعہ محسوس کیا جا سکتا ہے۔ کوئی مسئلہ نہیں پیدا کرتے۔ کیونکہ یا تو وہ براہِ راست اس شے سے متعلق ہوتے ہیں یا مادری زبان کے توسل سے ان کا ترجمہ کیا جا سکتا ہے۔ مثال کے طور پر لفظ "Nuage" یا "Nero" کے مفہوم کا احساس لفظ "black" یا "سیاہ" کے ذریعہ منتقل ہو سکتا ہے۔ بچے کے ذہن میں لفظ "بادل" کے معنی میں کوئی تبدیلی نہیں ہوتی۔ لیکن

دقت اس وقت سامنے آتی ہے جب عالم خیالات اور اس
کے رشتوں کے تعلق سے ہم کسی بیرونی زبان کے معانی کی
خصوصیت کو سمجھنا چاہیئے ہیں اس لیئے کہ اصلی زبان میں
جب کوئی لفظ کسی عالم خیالات یا اس کے روابط کو پیش
کرتا ہے تو وہ اس استعارہ یا تشبیہ پر قائم ہوتا ہے جس
میں تدریجی عنصر پایا جاتا ہے اور جس کی بنیاد کسی لاشعوری
تاثر یا محسوساتی احساس "Sense impression"
پر ہوتی ہے۔ اور جو طویل لسانی عمل و اخذ
سے معانی کو بدل دیتا ہے"۔ [۱]

معانی کی روشنی میں یہ اقتباس دو باتوں کی اہمیت کو واضح کرتا
ہے۔ ایک "محسوساتی تاثر" اور دوسرا "استعارہ" زبان کا لفظ تحریک احساس
کو متحرک کرتا ہے اور استعارے یا تمثال کی شکل میں ہمارے ذہن کے پردے
پر معانی کی بہت سی تصویریں ابھار دیتا ہے جس میں متعلقہ شے کے محض
مادی وجود اور ہیئت ہی کی کارفرمائی نہیں جھلکتی بلکہ کچھ دیگر کیفیات بھی
شامل ہوتی ہیں۔ ان مادی اشیاء کے علاوہ زبان میں اسمائے کیفیات
کا الگ درجہ ہے۔ اسمائے کیفیات کو محسوس کرنا اور تمثیل واستعارے
کی مدد سے ان کے معانی کی حقیقت تک رسائی حاصل کرنا ایک ایسا
ذہنی عمل ہے جس کی صورت گری کو یقینی اور آخری نہیں کیا جا سکتا۔
"وہ اسمائے کیفیات جو اپنا کوئی ٹھوس صوری وجود

۱۔ Comparative Education by Nicholas
Hans ...

نہیں رکھتے، علامتی پیکروں سے جانے پہچانے جاتے ہیں
جیسے الفاظ، آزادی، جمہوریت، صداقت، وغیرہ
اس قسم کے الفاظ کے معانی اور صورتوں کو براہ راست
آزادی کے ساتھ محسوس نہیں کیا جا سکتا اور نہ ان کا
حقیقی تجربہ ہی ممکن ہے۔ ان کو اگر سمجھا جا سکتا ہے تو صرف
علامتوں کے ذریعہ سے۔ شاید اسی لئے یا تو آنکھ بند کر کے ان
کی پرستش کی گئی یا ان کو قطعی ناقابلِ اعتبار سمجھا گیا ہے
جیسے خود اختیاری کی مثالیت جس نے قدیم یونان کی
شہری مملکت کو تباہ کر دیا تھا۔"[1]

ماہر السنہ نے زبان یا لفظ کے معنی کے کئی دائرے قائم کئے ہیں۔
بہ حسب ذیل ہیں۔

۱۔ لفظی معنی:۔ (Werld meaning) جب لفظ جملے سے
الگ اور تنہا ہو کر معنی بتلائے۔

۲: لغوی معنی:۔ (lexical meaning) جب لفظ جملے سے الگ
اور تنہا ہو کر معنی بتائے۔

۳: نحوی معنی: (Sentence meaning) جب لفظ کسی جملے
سے منسلک ہو اور اس کے سیاق میں معنی بتائے

۴۔ اشاراتی معنی: (Referancial mean ing) جب
کسی حوالے کے ذریعہ معنی معلوم ہوں۔

۵۔ استعاراتی معنی: (Metaphorical meaning جب

---

[1] language by Joshua Whatmough Page 9

رمز، ایما اور تشبیہ و مثال کے واسطے سے معنی واضح ہوں انھیں علامتی معنی symbolic meaning بھی کہتے ہیں۔

ان کے علاوہ منطقی، استدلالی، عمومی اور خصوصی معنی بھی ہوتے ہیں۔ اور سب کے بعد مفروضہ معنی، proposition meanings ہوتے ہیں۔ یہ مفروضہ معانی کسی ملک کے باشندوں کی نفسیات، جبلّت، تہذیب و تمدن، عقائد، ایمان رسوم، اساطیر، تلمیحات اور تاریخی حقیقتوں کو بے نقاب کرتے ہوئے استعاراتی اور علامتی معانی سے اپنا رشتہ استوار کر لیتے ہیں، اور لغوی اور نحوی معنی سے بالکل الگ ہو جاتے ہیں۔

ہر لفظ میں ایک قوت ہوتی ہے جو اس کے معانی کی طرف انسانی ذہن کو راغب کرتی ہے۔ ہندی زبان کے ماہرین اور قواعد نویسوں نے اسے "شبد شکتی" (لفظی قوت) کی اصطلاح سے یاد کیا ہے۔ یہ قوت تین قسم کی ہوتی ہے اور تین طریقوں سے کسی لفظ کے معنی کا احساس کرا سکتی ہے۔ ابھیدا، لکچھنا، ویتجنا!

۱۔ ابھیدا شکتی" (اصلی قوت)

"لفظ کی جس قوت سے اس لفظ کے اصلی یا حقیقی مفہوم معنی کا احساس ہوتا ہے اسے لفظ کی اصلی قوت (ابھیدا شکتی) کہتے ہیں ـــ یہاں حقیقی یا اصلی کا مطلب عام بول چال میں مشہور معنی سے ہے۔ اسے خاص یا اصلی معنی "مکھ ارتھ" بھی کہتے ہیں اور اس کا دوسرا نام "واچ ارتھ" بھی ہے۔ مثال کے طور پر "ہاتھی" لفظ

کا اصلی مطلب ہوگا۔ ایسا جانور جس کا ڈیل ڈول بہت بڑا اور موٹا ہے۔ بڑے بڑے کان اور لمبے لمبے دانت ہیں ۔۔۔۔ وغیرہ۔ لیکن کسی شخص کو دیکھ کر "ہاتھی" کہہ دینے سے یہ اصلی مطلب نہیں ہوگا۔" [1]

۲۔ "لکچھنا شکتی" (صفاتی قوت)

"اصلی معنی کا پتہ لگنے اور اس کا احساس ہونے پر اس سے وابستہ دوسرے معنی کا احساس کرانے والے "لفظی عمل" (شبد ویاپار) کو صفاتی قوت (لکچھنا شکتی) کہتے ہیں۔ مثال کے طور پر "بھیم تو ہاتھی ہے"۔ ہاتھی کا لفظ کان میں پڑتے ہی اس کے ڈیل ڈول اور جسامت کا نقشہ سامنے آجاتا ہے۔ لیکن سامنے کسی شخص کو دیکھ کر اس لفظ کے اصلی معنی میں رکاوٹ پیدا ہوتی ہے۔ اور تب ہم اس کے اصلی معنی کے ساتھ اس کے صفاتی یا تمثیلی معنی سے تعلق قائم کر کے حقیقی بات سمجھ لیتے ہیں۔ اس صفاتی قوت کے سلسلے میں تین باتیں اہم ہیں۔ ۱۔ اصلی معنی کا علم اور اس میں رکاوٹ ۲۔ اس سے دوسرے معنی کا احساس۔ ۳۔ اصلی اور دوسرے معنی کا رشتہ۔" [2]

۳: "ویَنجنا شکتی" (علامتی قوت)

"لفظ کے جس عمل سے اصلی اور صفاتی معانی سے مختلف

---

[1] "کاویہ درپن" از ادم پرکاش رشرا شاستری ص ۱۸۔ ۱۵

[2] "کاویہ کلپدرم" از سیٹھ کنہیا لال پودّار، حصہ اول ص ۸۲۔ ۸۱

دیگر معانی کا احساس ہوتا ہے اُسے "وینجنا شکتی" (علامتی
قوّت) کہتے ہیں۔ مثال کے طور پر جیسے کہیں "دیودت نے
نام کمایا ہے"۔ "نام کمانا" سے مقصد ہے شہرت حاصل کرنا
لیکن یہ معنی نہ تو اس لفظ کی اصلی قوّت (ابھیدا شکتی)
سے واضح ہوتے ہیں اور نہ صفاتی قوت (لکچھنا شکتی)
سے۔ اس کے لیے علامتی قوت (وینجنا شکتی) درکار ہے۔[1]

لفظ کی علامتی قوّت (وینجنا) کو "کاوکلپدرم" کے مصنف نے
حسب ذیل الفاظ میں ایک مثال کے ذریعے سمجھانے کی کوشش کی ہے۔

"غیر شکل شے کو ظاہر کرنے والی چیز "انجن" (آنکھوں
میں لگانے کا سرمہ) کہلاتی ہے۔ "انجن" میں (وی،
(वि) سابقے کے طور پر لگانے سے "وینجن" لفظ
بنتا ہے۔ اس کا مفہوم ہے۔ ایک خاص طرح کا انجن
یا سرمہ جو عموماً آنکھوں کے میل اور دھند وغیرہ کو
دور کر کے غیر واضح شکل اور دھندلی چیز کو روشن کر دیتا
ہے۔ جو معانی لفظ کی اصلی قوّت اور صفاتی قوت سے
معلوم نہ ہو سکیں، ان کو اس علامتی قوّت (وینجنا شکتی)
کے ذریعے سمجھا جاتا ہے"۔[2]

۱؎ "کاو درسائن" از۔ ادم پرکاش شرما شاستری ص ۱۹
۲؎ کاوکلپدرم، سیٹھ کنہیا لال १९४२ حصہ اول ص ۸۱-۸۰

یہی مصنف آگے لکھتا ہے۔

"علامتی معنی کا احساس لفظ کی حقیقی اور صفاتی قوتیں نہیں کرا سکتیں کیونکہ لفظ، علم، اور عمل اپنا ایک ایک کام انجام دے کے خاموش ہو جاتے ہیں اور وہ پھر اپنے عمل یا کام کو نہیں دوہراتے۔ حقیقت یہ ہے کہ ایک بار استعمال کیا ہوا لفظ ایک ہی بار اپنے معنی کا احساس کرا سکتا ہے۔ بار بار نہیں علم، طلوع ہو کر ایک ہی بار روشنی دیتا ہے۔ یعنی گھٹ کے لفظ سے حاصل ہونے والی معلومات (علم) گھٹ، ہی کا علم دے سکتی ہے نہ کہ پٹ،، کا۔ عمل بھی ایک ہی بار کام کرتا ہے۔ جیسے تیر ایک بار چھوڑا جانے سے ایک ہی بار چلے گا دوبار نہیں۔ اسی اصول کے تحت اصلی اور واقعی معنی کو محسوس کرانا لفظ کی اصلی قوت کا کام ہے اور صفاتی معنی کا علم دینا، صفاتی قوت کا۔ جب یہ دونوں قوتیں اپنے اپنے اعمال کو انجام دے دیتی ہیں تو پھر ان کی طاقت ختم ہو جاتی ہے۔ اس کے بعد کسی دوسرے معنی تک رسائی حاصل کرنے کے لیئے ہمیں تیسری قوت کی ضرورت ہوتی ہے اور اس کا نام علامتی قوت یا "دینجنا" ہے"۔[۱]

ان تمام مثالوں سے الفاظ کی مختلف قوتوں کا اندازہ ہوتا ہے اور معانی کے سلسلے میں ان کے اعمال کی نوعیتیں معلوم ہوتی ہیں۔ حقیقتت میں لفظ سبب ہے اور اس کی تمام قوتیں جو معانی کا علم عطا کرتی ہیں

[۱] کاو کلپدرم حصہ اول از سیٹھ کنھیا لال ص ۸۱

اس کا عمل ہے۔ لفظ کی یہ قوتیں بتدریج اشیاء کے ٹھوس وجود کے احساس سے گزرتی ہوئی صفاتی اور تمثیلی حدوں میں داخل ہوجاتی ہیں اور پھر اس کے بعد وہ علامت کا لباس پہن لیتی ہیں جس کی فضا مکمل غیر مادّی، تخیلی یا محاکاتی ہوتی ہے۔ جب لفظ صفاتی یا استعاراتی منزل سے آگے علائم کی دنیا پیش کرنا شروع کرتا ہے تو اس کی علامتی قوّت معانی کے پھیلاؤ کو خیالی احول میں کہیں سے کہیں پہنچا دیتی ہے اور کچھ سے کچھ شکل دے دیتی ہے۔

شعرالعجم میں شبلی نے استعارے کو مفصّل بیان کیا ہے اور فارسی شاعری سے مثالیں پیش کر کے ثابت کیا ہے کہ معانی کو وسعت دینے اور اس میں لطافت پیدا کرنے کی غرض سے استعارے کا عمل کس حد تک لازمی ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

"اگر ہم یہ کہنا چاہیں کہ فلاں شخص نہایت شجاع و بہادر ہے، تو اگر انھیں لفظوں میں یہ مضمون ادا کریں تو یہ معمولی طریقۂ ادا ہے، اس بات کو یوں کہیں کہ "وہ شخص شیر کے مثل ہے" تو یہ تشبیہ ہوگی اور معمولی طریقے کی بہ نسبت کلام میں زیادہ زور پیدا ہوجائے گا۔ اگر یوں کہیں "وہ شخص شیر ہے"، تو زور اور بڑھ جائیگا لیکن اگر اس شخص کا مطلق ذکر نہ کیا جائے اور یوں کہا جائے کہ "میں نے ایک شیر دیکھا"۔ اور اس سے مراد وہی شخص ہو تو استعارہ ہے۔ اسی مطلب کے ادا کرنے کا طریقہ یہ ہے کہ شیر کا نام بھی نہ لیا جائے بلکہ شیر کے

جو خصائص ہیں اس شخص کی نسبت استعمال کئے جائیں مثلاً یوں کہا جائے کہ وہ جب میدانِ جنگ میں ڈکارتا ہوا نکلا تو ہلچل پڑ گئی (ڈکارنا خالص شیر کی آواز کو کہتے ہیں)۔ یہ بھی استعارہ ہے اور پہلے طریقے سے یہ نسبت زیادہ لطیف ہے۔" [1]

زبان و لفظ کے علامتی معانی اسی لیے لغوی اور حقیقی معانی کے برعکس غیر جامد ہوتے ہیں۔ ان کی وسعت اور تہوں میں معنی کے ساتھ پیچیدگی کا عمل برابر جاری رہتا ہے اور اکثر اپنی انتہائی شکل و منزل پر یہ ابہام سے قریب ہو جاتے ہیں جن کی تفہیم و تبلیغ میں انسانی ذہن مجبور ہو جاتا ہے۔

"منطق یا ریاضی کی طرح زبان کے لفظ کو کسی جامد اور نہ بدلنے والے معنی کی تعریف میں محدود نہیں کیا جا سکتا۔ یہ بڑی خوش قسمتی ہے کہ زبان کے سلسلے میں نہ ایسا ہوتا ہے، اور نہ ہونا ممکن ہے۔ لغات مرتب کرتے وقت لغت نویس کسی لفظ کو گفتگو کی بہتی ہوئی ندی سے جدا کر کے معنی کی سخت تعریف میں محصور کر لیتا ہے۔ چنانچہ جب کسی لفظ کے معنی پر بحث کھڑی ہوتی ہے تو عموماً لغت یا فرہنگ سے رجوع کیا جاتا ہے۔ لیکن اہلِ زبان اور عوام کے درمیان معنی کا اختلاف موجود رہتا ہے۔ ہر چند ان اختلافات کے

---

[1] "شعر العجم" از شبلی، حصہ چہارم، صفحہ ۸۱

اشارے لغات میں ملتے ہیں لیکن انسان کا ذہن ان سے مطمئن نہیں ہوتا۔"

اگر لفظ کو گفتگو اور تحریر کی "بہتی ہوئی ندی" سے حقیقتاً الگ کر کے دیکھا جائے اور اس کے معنی کا تعین کیا جائے، تو اس میں شک نہیں کہ وہ انفرادی حیثیت سے اپنی لغوی یا علامتی قدر کو واضح کرے گا لیکن یہ قدر و معنی، اس کے نحوی معنی سے مختلف ہوں گے۔ تنہا لفظوں میں اسی طرح معنی کی تلاش کرنا ایسا ہی ہے جیسے دریا سے مچھلیوں اور لہروں کو باہر خشکی پر نکال کر دیکھنا۔ لفظ کو ہم اس کے انسانی ماحول اور اعمال سے جدا نہیں کر سکتے۔ ایک ہی لفظ مختلف ماحول میں مختلف معنوی حیثیت اختیار کر لیتا ہے۔ اسی وجہ سے لفظ کا کسی جملے یا سیاق میں استعمال اس کے معنی کے سمجھنے میں زیادہ مدد دیتا ہے۔

"کھانے کے فوراً بعد جب کوئی شریر لڑکا یہ کہتا ہے میں بھوکا ہوں، جس کا مقصد یہ ہے کہ وہ سونا نہیں چاہتا تو وہ لڑکا اس انداز سے بھوکا نہیں ہے جس طرح کوئی فقیر یا تھکا ہارا مزدور کہتا ہے۔"[۱]

اسی طرح اگر یہ کہیں "گدھا دو تھیلوں کو لے جا رہا ہے۔" یا "وہ شخص گدھا ہے۔"[۲] تو دونوں جملوں میں لفظ 'گدھا' کی معنوی

[۱] Language by Joshua Whatmough page 70
[۲] " " " " " " 71
[۳] " " " " " " 71

نوعیت مختلف ہو گی۔ پہلے جملے میں یہ (اپنے لغوی معنی میں) ایک چوپائے کا قائم مقام ہے اور دوسرے میں استعاراتی معنی کا مظہر ہے جو کسی بے وقوف شخص کی طرف اشارہ کرتا ہے۔

لفظ ہمیشہ کسی مقصد کا تابع ہوتا ہے اور یہ مقصد ہی اس کے معنی متعین کرتا ہے۔ انسان اور جانداروں کے افعال کو اسی غرض سے کسی مقصد یا معنی سے وابستہ سمجھا گیا ہے۔ یعنی ان کا ہر عمل یہ بتاتا ہے کہ کسی فضا، کیفیت یا حالت میں اس کا کیا مقصد ہے۔ اس نظریہ کے تحت معنی وہ عمل ہے جو کسی مقصد کی جانب رہنمائی کرتا ہے۔ یعنی معنی کا تعلق اس احساساتی اور خیالاتی صورت گری سے ہے جو سننے اور پڑھنے والے کے ذہن پر الفاظ کے صوتی اور صوری وجود سے الگ مرتسم ہوتی ہے۔ دوسری طرف اگر کائنات اور فطرت کے مظاہر پر نظر ڈالی جائے تو معلوم ہوگا کہ موسم، ہوا، بارش اور نباتات کی نیرنگیاں اپنی نمود اور تبدیلی میں آزاد ہیں، ان کا عمل خود بخود ہو رہا ہے جو بظاہر کسی مقصد کا تابع نہیں ہے لیکن بلیغ نظر ان میں بھی معنی ڈھونڈ لیتی ہے۔

"آفتاب کا طلوع و غروب، موسموں کی تبدیلی، دریا کی لہروں کا سمندر کی طرف بہنا۔ درختوں اور پودوں کا سال بھر کے بعد سرسبز ہونا۔ یہ سب اعمال اپنے آپ ہوتے دکھائی دیتے ہیں لیکن ماہر نفسیات گنگ ووڈ درختوں اور چٹانوں کی بیداری کو محسوس کر لیتا ہے۔ اور ایک شاعر شیکسپیر بہتے ہوئے چشموں میں نغمے کو تلاش کر سکتا ہے۔" [1]

---

1 Language by Jost ua Whatmongh Page 65

زبان کے تعلق سے لفظ انسان کے سماجی رویّہ کو بھی واضح کرتا ہے۔ کسی جگہ کے بولنے والوں کی زبان کا حلقہ یا مرکز (speech community) اور اس کا رویہ وہاں کے باشندوں کی تمام ذہنی خصوصیات، رجحانات، کیفیات اور اعمال کا آئینہ دار ہوتا ہے بیرونی مظاہر انسان کے لسانی ردعمل سے اس درجہ پیوست ہیں کہ ہمہ وقت ایک دوسرے کو متاثر کرتے ہیں چنانچہ ماہرین لسانیات نے سماجی رویہ پر بہت زور دیا ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ انسانی احساسات پر فطرت اور کائنات کی بوقلمونیوں کا پرتو پڑتا رہتا ہے۔ کوئی زبان بولنے والا گروہ اپنی روایات اور تجربات کی بنیاد پر اپنے تمام افعال کا ذمہ دار ہوتا اور لفظوں کے مفروضہ معنی (Proposition meaning) پر مکمل یقین رکھتا ہے۔ واٹس مگ لکھتا ہے:

"غور کیجئے بارش کے فطری اور از خود ظہور پذیر ہونے والے مظہر کے تعلق سے رویہ میں کتنا اختلاف واقع ہو جائے اگر ایک انسانی طبقہ بارش کے حصول کی خاطر رقص کا اہتمام کرتا ہے۔ دوسرا اس کے لئے عبادت گاہ میں دعا مانگے اور تیسرا ہوائی جہاز کی بلندی سے گولیاں بکھیر کر بادل کی نمی کو زمین پر برسائے ان انسانی رویوں کا اظہار (یونیورسٹی کے لوگوں کی تجربہ گاہ سے لے کر خشک سالی کے ستائے ہوئے دیہی گرجا گھر میں بیٹھے ہوئے آدمیوں اور ہندوستانی قبیلے کے مذہبی رقص تک) مختلف ہوتا ہے۔ لیکن اس کے باوجود ان سب کے لئے اس کا مفہوم ایک ہی رہتا ہے اور وہ شے تمام اشخاص کے لئے ایک معنی رکھتی ہے۔ بارش کا

کا تصور ان لوگوں کے گذشتہ تجربات اور یادداشت کے پیش نظر ذہن میں ہوتا ہے"۔ ؎۱

اس اقتباس سے ظاہر ہے کہ لفظ اپنے معانی کے ساتھ انسانی اعمال اور رویوں کا محتاج ہے۔ لفظ ایک ہوتا ہے اس کے معنی بھی بولنے، سمجھنے اور لکھنے والوں کے حلقے میں ایک سے ہوتے ہیں لیکن مختلف مقامات، حالات اور بیرونی مظاہر میں جب انسان اسی ایک لفظ کے پس منظر میں مختلف افعال کا مظاہرہ کرتا ہے تو اس کے معنی کا پھیلاؤ گھٹنے بڑھنے لگتا ہے جیسے اوپر کی مثال میں "بارش"، از خود ظہور میں آنے والی ایک فطری اور قدرتی "شے" ہے جس کا علامتی مفہوم ہر شخص کے ذہن میں رہتا ہے لیکن سائنسی آلہ جات کی مدد سے کسی تجربہ گاہ میں لوگ بارش کی پیمائش یا اس کے ہونے اور نہ ہونے کا جو حساب لگاتے ہیں، وہ اس 'بارش' سے بالکل دوسری چیز ہے۔ جو شدید گرمی اور خشکی کے زیر اثر لوگوں کے تصور میں خوشگوار اور جاں پرور پھوار کی شکل میں ہوتی ہے اور جس کے لئے خشکی سے ستائے ہوئے نفوس اپنی عبادت گاہوں میں گڑگڑا کر دعا مانگتے ہیں اور یہ یقین رکھتے ہیں کہ خدا ان کی عاجزی کو دیکھ کر تپتی ہوئی پیاسی زمین کو ٹھنڈے پانی سے سیراب کر دے گا"۔ ؎۲

مختلف ماحول کے اشخاص، اشیا، آب وہوا، نباتات تاریخی اور تہذیبی اثرات اور انسانی اعمال و کردار سے متعلق زبان

؎۱ Language by Joshua Whatmough page 25

؎۲ " " " " " " 69

کی تمام لفظیات اپنے معانی کی الگ الگ تصاویر پیش کرتی ہے۔ اسی لئے کسی ایک زبان کے لفظ کا ترجمہ دوسری زبان میں بجنسہٖ نہیں ہو سکتا ہے مثلاً "عبادت گزار (عابد)" "پجاری" اور "بشپ" کے ایک معنی ہوتے ہوئے بھی ان الفاظ کی معنوی فضا الگ ہے۔ یہ تینوں لفظ جس عبادت کرنے والے شخص کی تصویر پیش کرتے ہیں وہ ایک نہیں بلکہ تین مختلف معانی رکھنے والے الفاظ ہیں، جو اپنی اپنی تہذیب، تاریخ، فضا، نفسیات ملکی کردار، مذہبی ماحول اور عقائد و رسوم کے پس منظر میں تین مختلف اشخاص کی تصویر کشی کرتے ہیں اور ان سب کے معانی میں فرق ہے۔

ایرک پارٹرج نے لفظ و معنی کے سلسلے میں قدرتی، تاریخی، تہذیبی اور جغرافیائی ماحول کی اہمیت کو بیان کیا ہے۔

"اگرچہ نیوزی لینڈ اور آسٹریلیا کے درمیان صرف بارہ سو میل کا فاصلہ ہے۔ لیکن یہ دونوں ملک اپنی طبعی اور قدرتی حالات کے اعتبار سے قطبین کی طرح مختلف ہیں یہاں کی نباتات جمادات، حیوانات، آب و ہوا، باشندوں کی مقامی اور نسلی خصوصیات، تاریخی حالات، ماحول کے دور رس اثرات وغیرہ۔ سب میں اختلاف ملتا ہے۔ ان ملکوں میں صرف زبان گفتگو، لہجہ اور تلفظ ہی میں فرق نہیں ہے بلکہ تمام لفظیات بدلی ہوئی ہے، چڑیوں، چوپایوں، پودوں، درختوں، پھلوں، گھاس، مٹی، اور ہوا کے نام میں ہم آہنگی نظر نہیں آتی بلکہ تہذیب، نغمہ، شعر و زبان، پیشے، عقائد و روایات غرضیکہ پوری زندگی دوسری معلوم ہوتی ہے اور اسی رشتے سے ان کے الفاظ و معنی میں فرق ملتا ہے"۔[1]

---

1 the ... in the Art of Lexicography by Erick Partridge ...

یہاں تک کہ لفظ اور اس کے معنی سے جو بحث کی گئی ہے اس میں زبان کے محل استعمال کا برائے نام خیال رکھا گیا ہے۔ عام بول چال اور تحریر میں اس کی ضرورت بھی نہیں سمجھی جاتی کہ زبان یا سرمایۂ الفاظ کو معانی کے دائروں میں رکھ کر دیکھا جائے۔ کسی علمی معلوماتی، کاروباری اور عام گفتگو کے تحت ہم جو زبان استعمال کرتے ہیں اس کا انداز خبری اور معلوماتی ہوتا ہے۔ اس قسم کے خیال کے ابلاغ اور ترسیل کے لئے زبان کا کوئی اہتمام نہیں کرنا پڑتا۔ ایسی زبان کی لغت تیار کرتے وقت لغت نویس اپنے موضوع کے مطابق ان الفاظ کی تشریح کر دیتا ہے جو یا تو دقیق اور مشکل ہوں یا جن کے مصطلحات عام ذہنوں کے لئے اجنبی ہوں۔ بول چال، علمی اور خبری زبان کی سب سے نمائندہ صنف "نثر" ہے جس میں عموماً الفاظ کا استعمال نثریہ، غیر ادبی اور غیر تخلیقی ہوتا ہے۔ اسی لئے ادبی زبان، عام زبان سے الگ سمجھی جاتی ہے۔ یہ وہ زبان ہے جو اپنے بیان میں شاعرانہ الفاظ اور طرز اظہار کا سہارا لیتی ہے۔ شاعرانہ اسلوب اور الفاظ کے لئے نظم کا مقررہ پیمانہ لازمی نہیں یہ نثر میں بھی اپنا جلوہ دکھا سکتے ہیں۔ شعری فرہنگ کی ترتیب فرہنگ نگاری سے نثریہ الفاظ کے لغوی معنی سے بہت آگے الفاظ کے معانی کی تہہ داری، استعاراتی اور رمزیہ توضیحات کا مطالبہ کرتی ہے۔

وسیع معنی میں ہر وہ چیز ادب (Literature) میں داخل ہے جو لکھی اور پڑھی جاتی ہے اور ان سے متعلق لاتعداد کتابیں موجود ہیں لیکن عام ادب اور تخلیقی ادب میں فرق ہے۔ اسکاٹ جیمس ادبی کتاب اور غیر ادبی کتاب کے فرق کو واضح کرتا ہے تو مثال میں ایک طرف نظم کو رکھتا ہے اور دوسری طرف لغت کی کتاب کو۔ وہ لکھتا ہے:

"کونسی کتاب (ادب) ہے اور کونسی نہیں، ہم ان دونوں
کے درمیان کس طرح حدِّ فاصل قائم کر سکتے ہیں؟ ایک
جانب انتہائی کنارے پر ایک نظم ہے جس کے حسن میں اس کی
خصوصی خوبصورتی اور شان پوشیدہ ہے۔ دوسرے
رُخ پر ایک لغت ہے جو محض یا تو صحیح ہے یا غلط۔ ان
دونوں انتہائی کناروں کے درمیان مختلف قسم کی تحریریں
ہیں جو کچھ تو اُن فوائد کی وجہ سے اہم سمجھی جاتی ہیں جن کی
بنیاد حقیقت اور واقعیت و دلائل پر ہے اور کچھ
اس لئے کہ وہ فن پارے ہیں" [1]

اس سے ثابت ہوتا ہے کہ ادب وفن کی زبان خلاقی، تخیلی،
تمثیلی اور علامتی ہوتی ہے جو صرف عام حقائق پر مبنی نہیں ہوتی اور غیر ادبی
زبان معلوماتی اور خبری ہوتی ہے جس کا براہ راست تعلق واقعیت
اور حقیقت سے ہے۔

اب نثری اور شعری لفظیات پر غور کرنا لازمی ہے۔ اور یہ دیکھنا
ضروری ہے کہ معانی کی تلاش میں دونوں کی راہیں کہاں جا کر مل
جاتی ہیں؟ اس کو سمجھنے کے لئے پہلے زبان کے مقصد اور طریق پر
غور کرنا ضروری ہوگا۔ کیونکہ زبان انسانی جذبات و احساسات کی
نمائندگی کرتی ہے جس میں لفظ کے لغوی اور نحوی معنی سے کہیں زیادہ
لہجے کی معنویت کا خیال رکھنا ہوتا ہے۔ قواعد کی بنیادوں پر زبان کے
اصول وضع کیے جاتے ہیں اور لفظ و معنی کے ضابطے مقرر ہوتے ہیں
وہ ہماری حیاتی دنیا میں ابلاغِ خیال کا ساتھ نہیں دے سکتے۔ لہجے اور
موضوع کی تبدیلی کے ساتھ زبان میں مختلف احساسات کے تانے

---

[1] The making of Literature — اسکاٹ جیمز ص ۳۳

بلنے اس طرح گتھ جاتے ہیں کہ اکثر ان کو الگ کرکے دیکھنا مشکل ہو جاتا ہے" "جس طرح شیشے کے ایک ٹکڑے میں رنگوں کا امتزاج نظر آتا ہے۔ اسی طرح گفتگو میں زبان کے استعمال کے عجیب عجیب رنگ ملتے ہیں قانون، مذہب، شاعری، عبادت گاہ کے گیت اور گرجوں کی دعا سے لے کر منطق اور ریاضی تک لفظ نیرنگیوں کے کرشمے دیکھے جا سکتے ہیں، بول چال یا تحریر میں High Frequency والے الفاظ اپنی قدر و قیمت گھٹا دیتے ہیں اور وہ الفاظ جن میں لہجے کی معنویت ہوتی ہے اپنے معانی کے جذباتی پھیلاؤ میں لغوی اور نحوی حدود پر غالب آجاتے ہیں"۔ [1]

واٹ مگ نے اپنی کتاب 'Language' میں لفظ، زبان کے استعمال اور معانی کے پیش نظر حسب ذیل چار مدارج قائم کئے ہیں۔

۱۔ خبری یا معلوماتی زبان (Informative)

یہ وہ زبان ہے جو حقیقی واقعات اور حالات کو بجنسہٖ بیان کرتی ہے۔ اس میں اصطلاحات، علوم، سائنس، صنعت اور تعلیم شامل ہیں۔

۲۔ حرکی زبان (Dynamic)

اس زبان کا مقصد کسی رائے کی تنظیم اور اس کی تشکیل سے وابستہ ہوتا ہے۔ جیسے سیاسی منشور۔ جماعتی پلیٹ فارم، ہر قسم کی تبلیغ اور اشتہارات اور ہر شعبۂ زندگی کے رہنما کی تقریریں روزویلٹ یا چرچل سے لے کر مسیح اور دیہی گرجا گھر کے پادری)

---

[1] Language by Joshua Whatmough page 88-89

تک) زبان کا یہ حرکی استعمال صرف رائے کی تنظیم ہی تک رہتا ہے۔
یہ رائے کو منوانے کے لئے عمل کا محتاج نہیں۔ مثلاً اس قول پر کہ۔
”اپنے پڑوسی سے محبت کرو“ عمل ہو بھی سکتا ہے اور نہیں بھی۔ اسی
طرح یہ مقولہ کہ قتل بری بات ہے“ ایک خیال یا نظریہ ہی ہے کیونکہ
ہم دیکھتے ہیں کہ اس کے باوجود دنیا میں آئے دن قتل کی وارداتیں
ہوتی رہتی ہیں۔

۳۔ تاثراتی زبان (Emotive)

یہ وہ زبان ہے جو دوسروں کو عمل کی جانب راغب کرتی ہے۔
لیکن جیسا کہ اس کے نام سے ظاہر ہے یہ محض جذباتی نہیں ہوتی۔ مثلاً
صنعت گاری سے اخلاقیات تک۔ محنت کی منظم تقسیم سے فرد کے ضمیر سے اپیل
کرنے تک مجلس قانون ساز کے آئینی اطلاع ناموں سے لے کر مدرسہ
اور عبادت گاہ میں چند منٹ کی گفتگو یا دعا تک ان سب میں زبان
کا استعمال تاثراتی ہوتا ہے۔ اس زبان میں عمل کو دعوت دینے اور
دلوں پر تاثیر پیدا کرنے کی بھرپور صلاحیت ہوتی ہے۔ چنانچہ اکثر
مقام پر اس کا انداز جذباتی ہو جاتا ہے۔

یونان میں افلاطون اور ارسطو نے اس کو ”خطابت“
کے نام سے یاد کیا ہے یعنی ایک ایسی جوش پیدا کرنے
والی زبان ہوتی ہے جو شاعری کی خود کلامی سے الگ۔

ایک تقریر کرنے والے یعنی مقرر اور کچھ سننے والے یعنی سامعین کو چاہیئے ہے۔ مقرر اپنی اداکاری اور لہجہ کی پرجوش خطابت سے سامعین کے دلوں کو متاثر اور آمادۂ عمل کرتا ہے اور اس طرح وہ عام جذبات کو مشتعل کرنے میں تعاون دیتا ہے۔

۴۔ جمالیاتی زبان (Aesthetic)

یہ وہ زبان ہے جس کا استعمال شاعری یا تخلیقی ادب میں ہوتا ہے یہ زبان اپنے شعری طریقۂ کار میں بنیادی حیثیت سے موضوع اور مواد سے قطع نظر ہیئت کی پابند ہوتی ہے۔ اس میں موضوع کو ہیئت کی کسی شکل میں رکھا جا سکتا ہے لیکن طرز یا انداز بیان میں الفاظ کی نثری اور نحوی ترکیب کو بدل کر شعری تنظیم میں ڈھال دینا لازمی ہوتا ہے جیسے ایک شاعر رواں دواں چشمے میں کتابیں اور پتھروں میں گیت کو محسوس کر لیتا ہے۔ خبری اور معلوماتی زبان کی رو سے ان شعری سطریں خلافِ قیاس بات ہے۔ اس کو اگر معلوماتی زبان میں تبدیل کرنا مقصود ہو تو ہمیں اوپر کے قول میں "کتاب" کی جگہ "پتھر" اور "پتھر" کی جگہ "کتاب" لکھنا ہوگا۔ [۱]

یعنی۔

رواں دواں چشمے میں کتابیں اور پتھروں میں گیت ہیں (جمالیاتی زبان)

"رواں دواں چشمے میں پتھر اور کتابوں میں گیت ہیں (خبری زبان)

[۱] Joshua Whatmaugh - Language page 88-89

ذاٹ بگ کے نظریے کے مطابق زبان کی یہ تقسیم اور اس کے استعمال کی مختلف نوعتیں، لفظ و معنی کے مباحث اور اختلافات میں بہت سلجھاؤ پیدا کر سکتی ہیں اور لغت نگار کے کام میں معاون ہو سکتی ہیں۔ زبان کے خبری اور جمالیاتی استعمال کے درمیان جو کی اور تاثراتی زبانیں ہیں۔ جو موضوع کے پیش نظر اتنی اہم نہیں کہ ان پر مفصل اظہار خیال کیا جا سکے۔ لفظ کے معنی متعین کرنے کے لیے خبری اور جمالیاتی زبانوں ہی کو سامنے رکھنا ہو گا۔ کیونکہ دونوں میں ایک ہی لفظ کا مختلف استعمال مفہوم میں فرق پیدا کر دیتا ہے۔ جیسے اوپر کی مثال میں شیکسپیر کی ایک نظم سے ایک سطر کو لیا گیا ہے۔ اس میں الفاظ "کتاب" اور "پتھر" کا استعمال غور طلب ہے۔ یہ استعمال خبری نہیں، جمالیاتی ہے اگر معلوماتی زبان کے اعتبار سے "کتاب" اور پتھر کے معنی سمجھے جائیں تو کتاب وہ مادی شے ہو گی جو اوراق کا ایک شیرازہ بند مجموعہ ہو، جس پر کوئی موضوع تحریر ہو اور جو بڑھنے پڑھانے کے کام آئے۔ اسی طرح پتھر ایک ٹھوس اور وزنی شے کا تصور پیش کرے گا۔ یہ دونوں لفظ جب اس جملے — "رواں دواں چشمے میں پتھر اور کتابوں میں گیت ہیں"۔ استعمال کئے جائیں گے تو جملے کے خبری ماحول میں صرف کتاب اور پتھر کے حقیقی معنی اور تصویر ہی پیش کریں گے۔ یعنی رواں دواں چشمے کے سیاق میں پتھر صرف پتھر ہو گا اور کتاب محض کتاب۔ اس جملے سے انسانی ذہن کو جو معلومات یا خبر فراہم ہو گی اس میں حقیقی بیان ہو گا۔ یہ جملہ خبری بیان کی حد تک اپنی صداقت کو راسخ کر کے خاموش ہو جائے گا۔ نہ تو تمہارے ذہن میں محسوسات کے چراغ جلا سکے گا۔

اور نہ معانی و مناظر کی لطیف تہوں کو کھول کر دماغ میں ایسی فضا پیدا کرے گا جو مادی اشیاء، ٹھوس حقائق اور سچے واقعات سے دور اپنا چھوٹا سا جگ جمالیاتی اور تخیلی وجود رکھتی ہے۔ ایسا وجود جس کے "جھوٹ" میں کچھ اس طرح کا جادو ہو کہ عقل بھی جس کی صداقت پر ایمان لے آئے۔

اب ان ہی الفاظ "کتاب" اور "پتھر" کو شیکسپیئر کی ایک نظم کے سیاق میں دیکھئے۔

"رواں دواں چشے میں کتابیں اور پتھروں میں گیت ہیں۔"

چشمے میں کتابوں کا ہونا اور بہنا، اور پتھروں میں گیت محسوس ہونا دونوں ذہن میں ایسا فضا تیار کرتے ہیں کہ عقل اسے قبول نہیں کرتی اس سطر میں کتاب اور پتھر اپنا مادی اور حقیقی وجود ختم کر کے خبری زبان کے دائروں کو توڑ کر ایک دوسری تمثیلی اور مجازی دنیا میں نئے لباس اور جسم کے ساتھ ابھرے ہیں اور ہمارے ذہن کو جمالیاتی تصوّرات اور محسوسات سے جگمگا دیتے ہیں۔ یہ الفاظ شاعرانہ اور جمالیاتی زبان کی نمائندگی کرتے ہیں اور اپنے معانی میں بیشتر کے خبری لفظوں سے یکسر مختلف ہیں۔ یہ اختلاف یا مفہوم کی تبدیلی ان کے جمالیاتی یا خبری استعمال کی وجہ سے ہے۔ ورنہ کتاب اور "پتھر" دونوں لفظ لغوی حیثیت سے اپنے ایک ہی معنی رکھتے ہیں۔

"چشمے میں کتابیں ہیں"۔ اس شعری ٹکڑے میں کتابیں، اوراق کا شیرازہ بند مجموعہ نہیں، بلکہ چشمے کی بہتی ہوئی لہروں، ٹھنڈی ہوا اور موجوں کی گنگناہٹ کے پس منظر میں اس کیفیت کی علامت ہیں

جو ہمارے ذہن میں جمالیاتی احساس کو پیدا کرتی ہے اور جس سے چشمے کی آواز میں بھی کتابوں جیسا سبق اور دلچسپ باتوں کو محسوس کیا جا سکتا ہے۔ دوسرا شعری ٹکڑا "پتھروں میں گیت ہیں" بھی اسی جمالیاتی کیفیت کی طرف اشارہ کر رہا ہے جو پتھر اور گیت کی خبری زبان کی نفی کرتی ہے اور جس سے بے جان پتھروں سے ٹکراتے ہوئے چشمے کے مدھم شور میں گیت کا احساس ہوتا ہے۔

ان مثالوں سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ تخلیقی ادب کی زبان کا طریقہ کار شاعرانہ یا جمالیاتی ہوتا ہے اور اس کے مقابل غیر تخلیقی ادب کی زبان علمی، کاروباری اور غیر محسوساتی ہوتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ غیر تخلیقی ادب میں زبان خبری یا معلوماتی ہوتی ہے۔ ڈی کیونسی ان کے فرق کو اس طرح ظاہر کرتا ہے۔

"تخلیقی ادب کا مقصد، تاثر پیدا کرنا ہے۔ اور غیر تخلیقی ادب کا مقصد، درس یا علم دینا۔" [1]

اسکاٹ جیمس کا خیال ہے۔

غیر تخلیقی ادب کے زمرہ میں وہ کتابیں آتی ہیں جو فلسفہ مذہب، سائنس، معاشیات، تاریخ سوانح، سفر و مہمات سیاست یا اخلاق وغیرہ کے موضوعات پر مشتمل ہوں کیونکہ یہ موضوعات اپنے ثبوت، دلائل اور حقائق کی مدد سے ہمارے خیال کو تبدیل کر سکتے ہیں۔ دوسری طرف تخلیقی ادب ہے جس کا تعلق فنونِ لطیفہ۔ شاعری۔ ڈرامہ، فکشن

---

[1] The making of literatuer by scott James page-22

سے ہے۔ یہ ادب جب فن کے ساتھ برتا جاتا ہے تو درس یا علم عطا نہیں کرتا اور نہ یہ ثابت کرتا ہے کہ فلاں بات سچ ہے یا جھوٹ! اس پر کوئی منطق لاگو نہیں ہوتی۔ اس کا اپنا اصول اور پیمانہ ہے جس کی بنیاد وجدان، تخیل اور جمالیاتی احساس پر قائم ہے۔"[1]

تخلیقی ادب و فن کے موضوعات کو اسی لئے نقادوں نے "شاعرانہ صداقت" اور "شعری حسن" سے[2] تعبیر کیا ہے۔ کیونکہ ان میں کوئی بات اس طرح ٹھوس حقائق اور واقعات پر مبنی نہیں ہوتی جیسے عموماً دیگر علوم میں ملتی ہے وجدان کی لطافت اور جمالیات کی رعنائی میں شعری لفظیات کی فضا اپنے حقیقی معانی کو چھوڑ کر علامتی اور مجازی معانی سے ہمکنار ہو جاتی ہے۔

فنِ شاعری پر ارسطو کی "بوطیقا" (Poetic) کو کسی وقت نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ ارسطو نے اس میں فنِ شعر اور شعری زبان وغیرہ سے جو بحث کی ہے، وہ تخلیقی ادب کے دائرۂ عمل کو بہ حسن و خوبی واضح کرتی وہ فنونِ لطیفہ میں فنِ تعمیر، رقص، موسیقی، مصوری اور شاعری کو شامل کرتا ہے۔ ارسطو اپنے استاد افلاطون کے نظریہ "تخیل" اور "نقالی" (Imitation) سے متفق تھا۔ اس کے خیال میں کوئی بھی تخلیقی آرٹ بغیر اس قوت کے وجود میں نہیں آسکتا۔ اسکاٹ جیمس اس سلسلے میں لکھتا ہے۔

---

[1] the making of Literature by Scott James page 23
[2] Essays in criticism (II series) by Methew page 3

"ارسطو کے نظریے کے مطابق ہر فنِ لطیف کو ایک نیا طریقۂ اظہار Medium منتخب کرنا ہوتا ہے۔ یعنی زبان، لے ونغمہ، حرکاتِ جسم کا نظم۔ نغمہ اور لے ساز ہیں، حرکاتِ جسم کا نظم رقص میں۔ زبان ادب میں (خواہ یہ زبان نثر کی ہو یا نظم کی)۔ اور مصوری میں طریقۂ اظہار رنگ وصورت (لفظیات) ہوتا ہے۔" [1]

نقالی اور اس کے طریقۂ اظہار کے نقطۂ نظر سے آرٹ میں تین باتیں اہم ہیں جن کی جانب ارسطو اشارہ کرتا ہے۔

۱۔ اشیاء، مواد یا موضوع، جن کی نقالی یا تخیلی تصویر پیش کی جائے۔
۲۔ وہ طریقۂ اظہار جس کے ذریعہ کسی مواد، شے یا موضوع کی تصویر کشی ہو۔
۳۔ طریقۂ اظہار کے وہ مختلف انداز، جو اس میں اختیار کیے جائیں۔ [2]

مندرجہ بالا سطور کی روشنی میں کسی آرٹ یا فن کے لیے تین چیزیں لازمی قرار دی گئیں۔ ۱۔ مواد یا موضوع۔ ۲۔ ہیئت یا صورت۔ ۳۔ طرزِ بیان۔
شاعری اور تخلیقی ادب میں صرف "زبان" طریقۂ اظہار کے طور پر استعمال ہوتی ہے۔ بظاہر زبان کے الفاظ رنگ، نغمہ، لے اور آہنگ وغیرہ سے ناآشنا ہوتے ہیں۔ لیکن جب کوئی شاعر ان الفاظ کو جمالیاتی کیفیت کے ساتھ ترتیب دیتا ہے تو اس کو سن کر یا پڑھ کر ہمارا احساس بیک وقت رنگ، نغمہ، لے اور آہنگ کی لطافتوں سے متعارف ہو جاتا ہے۔ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ شعری زبان اپنے طریقۂ اظہار میں موسیقی، مصوری اور

---

[1] The Making of Literature by Scott James page 54
[2] The Making of Literature by Scott James " "

اور رقص وغیرہ۔ کے تمام ذرائع کے اظہار کا احاطہ کرتی ہوئی بہت وسیع ہو جاتی ہے اور محسوساتِ انسانی پر وہ اثرات مرتب کرتی ہے جن کی لطافت و نزاکت نہایت اعلیٰ اور ارفع ہوتی ہے۔ شبلی شعر العجم میں رقمطراز ہیں۔

"جو چیزیں دل پر اثر کرتی ہیں بہت سی ہیں۔ مثلاً موسیقی، مصوری، صنعت گری وغیرہ۔ لیکن شاعری کی اثر انگیزی کی حد سب سے وسیع ہے۔ موسیقی صرف قوتِ سامعہ کو محظوظ کر سکتی ہے سامعہ نہ ہو تو وہ کچھ کام نہیں کر سکتی۔ تصویر سے متاثر ہونے کے لئے بینائی شرط ہے۔ لیکن شاعری تمام حواس پر اثر ڈال سکتی ہے۔ باصرہ، ذائقہ، شامہ، لامسہ، سب اس سے لطف اٹھا سکتے ہیں، فرض کرو شراب آنکھوں کے سامنے نہیں ہے اس لئے آنکھ اس وقت اس سے حظ نہیں اٹھا سکتی لیکن جب ایک شاعر اس کو "آتشِ سیال" سے تعبیر کرتا ہے تو ان الفاظ سے ایک موثر منظر آنکھوں کے سامنے آجاتا ہے۔ اسی طرح جب بوسہ کو شاعرانہ انداز میں "تنگ شکر" کہہ دیتے ہیں تو کام و زبان کو مزہ محسوس ہوتا ہے۔"[1]

شاعری کا کام یہ ہے کہ وہ الفاظ کے ذریعہ ایسی تصویر کھینچ دے جس سے جذباتِ انسانی میں تحریک پیدا ہو۔ شعر کی تعریف اس طرح کی گئی ہے "جو جذبات الفاظ کے ذریعہ ادا ہوں، وہ شعر ہیں"، جو کلام انسانی جذبات

---

[1] شعر العجم حصہ چہارم از مولانا شبلی صفحہ ۳

کو برانگیختہ کرے اور ان کو ترتیب ہیں لائے وہ شعر ہے"۔[1] افلاطون کے شعری نظریئے کے سلسلے میں اسکاٹ جیمس لکھتا ہے:

"مصوّر کی طرح، شاعر رنگ کے بجائے افعال، اسماء اور لے یا آہنگ کا استعمال کرتا ہے۔ جو کانوں کو حظ بخشتا ہے جبکہ رنگ آنکھوں کو محظوظ کرتا ہے۔ شاعر اس طرح غیر مادّی، مبہم اور غائب شبیہوں کی نہایت کمزور نقّالی کر کے انھیں دوبارہ تخلیق کی شکل دیتا ہے ـــ شاعر عقل اور حقائق کو نظر انداز کرتے ہوئے ہمارے جذبات کو متاثر کرتا ہے"۔[2]

شعری عمل کا تمام تر دار و مدار زبان اور الفاظ پر ہے۔ جو جذبات انسانی سے وابستہ ہیں اور جن میں معانی و مفہوم کے مجازی اور علامتی مناظر و مظاہر پوشیدہ ہیں۔ شعری الفاظ کو ان کے خیالات سے الگ کرنا ممکن نہیں یہ خیالات۔ جو جذبات سے پیوستہ ہیں واقعتاً شعری الفاظ کی روح ہیں۔ لانجائنس کا خیال ہے۔

"ادب میں زبان اور خیال ایک دوسرے سے لپٹے ہوتے ہیں"۔[3]

---

[1] شعر العجم حصّہ چہارم از مولانا شبلی صفحہ ۲

[2] The making of literature by scott James page 89

[3] " " " " " " " " " " "

"اگرچہ تم الفاظ، اسلوب اور تراکیب کو الگ الگ کر
کے زیر بحث لا سکتے ہو اور ان کا تجزیہ کر سکتے ہو کیونکہ
ادب میں ان سب کی حیثیت جسم کی طرح ہے لیکن حقیقت
میں تم ان کو خیالات اور جذبات سے جدا نہیں کر سکتے
جو اس کی روح ہیں۔"[۵]

شبلی نے "کتاب العمدہ" کے باب "فی اللفظ والمعنی" کا حوالہ دیتے ہوئے شعر العجم میں ایک اقتباس پیش کیا ہے۔

"لفظ جسم ہے اور مضمون روح ہے۔ دونوں کا ارتباط باہم
ایسا ہے جیسا روح اور جسم کا ارتباط کہ وہ کمزور ہوگا تو یہ بھی
کمزور ہوگی۔ پس اگر معنی میں نقص نہ ہو اور لفظ میں ہو تو شعر
میں عیب سمجھا جائے گا جس طرح لنگڑے اور لنجے میں روح
موجود ہوتی ہے لیکن بدن میں عیب ہوتا ہے۔ اسی طرح اگر
لفظ اچھے ہوں لیکن مضمون اچھا نہ ہو تب بھی شعر خراب ہوگا۔"[۶]

ان اقتباسات سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ تخلیقی اور شعری زبان میں ہر چند طریقۂ اظہار الفاظ ہی ہوتے ہیں اور انھیں کی ترتیب، تراکیب اور نظم کے ذریعہ شاعر اپنے مافی الضمیر کو ادا کرتا ہے لیکن ادب میں الفاظ اور معنی کی تمام نوعیتیں ابتدائی، خارجی اور تعلقی ہوتی ہیں اصل مقصد اور منزل و منتہا وہ خیالات اور تاثرات ہیں جنھیں فنکار محسوس کرانا چاہتا ہے چنانچہ شعری لفظیات کے معنی و مفہوم سمجھنے کے لئے ہمیں تین منزلوں سے گزرنا پڑتا ہے۔
پہلی سطح پر صرف الفاظ ہیں جو اپنے اندر مخصوص ساخت، تراکیب اور تنظیم رکھتے ہیں۔ دوسری منزل پر معانی ہیں جو استعارات، علائم، اشارات تلمیحات ملکی اساطیر اور تہذیب و روایات کی نمائندگی کرتے ہوئے

انسانی ذہن کو الفاظ کے بے جان اور بے روح ڈھانچے سے نکال کر اُس مخصوص عالم محسوسات کی طرف لے جاتے ہیں جو شاعر کا اصل مقصد ہے۔ اور تیسری اور آخری منزل وہ وجدان اور روح ہے جو شعر کی تخلیق کا سبب ہے لیکن شعری عمل میں الفاظ کے جمالیاتی استعمال کا یہ جادو ہے کہ تنہا لفظ، لفظ نہیں رہتا بلکہ وہ ایک ہی وقت میں تینوں منزلوں کی تمام تخیلی، استعاراتی، معنوی اور تمثیلی دنیاؤں کی ہر سمت پھیلی ہوئی لطافتوں کو ایک جگہ سمیٹ کر محسوسات کی شکل دیتا ہے۔ اسی لئے ادبی زبان میں ہم لفظ کو معنی سے اور معنی کو احساسات و خیالات سے الگ کر کے نہیں دیکھ سکتے۔

شاعری کی زبان میں وجدان، جذبات اور محسوسات کا تمام عمل ایک قوت کے ذریعہ ہوتا ہے۔ جس کا نام تخیل (Imagination) ہے۔ کیونکہ اسی تخیل کی مدد سے شاعر "نقالی" کا کام انجام دیتا ہے اور مماثلت و مقابلہ اور رمز و کنایہ کے پیرائے میں تخلیق کرتا ہے۔ افلاطون نے تخیل کو شاعروں کے جادو اور پاگل پن سے تعبیر کیا تھا۔ اُس کے خیال میں جب تک کوئی شاعر اپنے ہوش و خرد کو ختم کر کے دیوانگی کی حدوں میں یا کسی "سحر آسمانی" کے زیر اثر نہیں آجاتا اُس وقت تک وہ شاعری نہیں کر سکتا۔ یعنی افلاطونی نظریے کے مطابق شاعری پاگل ذہن کی پیداوار ہے جو عقل اور دانش مندی اور حقیقی مظاہر کو نظر انداز کر کے تخیلی وجدانی اور جھوٹی کیفیات کی تبلیغ کرتی ہے۔ افلاطون اپنی مایۂ ناز تصنیف "ریاست" (Republic) میں لکھتا ہے:

"شاعری کی دیوی سب سے پہلے انسانوں کے ذہن کو مسحور کرتی ہے کیونکہ تمام اچھے شاعر چاہے وہ غنائی شاعری کرتے ہوں یا رزمیہ اپنی خوبصورت نظموں میں اسی جادو کا اثر ہوتا ہے اور جس طرح Corybantes

قبیلے کے رقاص اور مغنی جب اپنے وحشیانہ رقص و نغمہ
کا مظاہرہ کرتے ہیں تو اپنی صحتِ دماغی کھو دیتے ہیں اسی
طرح یہ غنائی شاعر اپنے نغموں کی تخلیق اور شاعری کے وقت
پاگل بن جاتے ہیں کیونکہ شاعر بھی ایک طرح کی روشن مقدس
اور روحانی شخصیت ہے وہ اس وقت تک تخلیق کے قابل
نہیں ہوتا جب تک کوئی آسمانی ہوا اسے متاثر نہ کرے۔
اور وہ اپنے ہوش نہ گنوا دے" ؎

شعری کیفیات اور معنی آفرینی کے باب میں افلاطون کا یہ اقتباس
تخلیقی ادب کو بے مقصد، بے حیثیت اور عقل و حقیقت کے منافی بتاتا ہے
لیکن اس کے بعد ارسطو نے اپنی کتاب بوطیقا (Poetics) میں
افلاطونی شعری نظریہ سے اختلاف کرتے ہوئے تخیل اور شعری تخلیقات
میں اس کی اہمیت کو واضح کیا ہے۔ وہ شاعری میں جمالیات، وجدان
اور تخیل کی کرشمہ سازیوں کا معترف ہے۔ اسی قوت کی بنا پر وہ شاعری
کی اپنی "حقیقت" کو تسلیم کراتا ہے جسے افلاطون "پاگل پن" اور "جھوٹ"
کہتا تھا۔ ارسطو نے شاعری کو فلسفیوں، سیاست دانوں، اور اخلاق
کے مبلغین کی ستم رانیوں سے چھٹکارا دلایا۔ اور یہ بتایا کہ شاعری میں
تخیل ہی وہ قوت ہے جو وجدان اور محسوسات کے سہارے بیرونی
مظاہر کی "جھوٹی حقیقت" کا پردہ چاک کر کے "اصل حقیقت"
تک رہنمائی کرتی ہے اور ہمارے روبرو اس جمالیاتی فضا کی تخلیق کرتی

---

1 The making of literature by Scott James Page 37–38 Republic X

ہے جو مادی حقائق سے پرے اپنا پامعنی وجود رکھتی ہے۔
ارسطو کے نظریۂ تخیل کو بعد کے سبھی ناقدین اور مفکرین نے سراہا اور شاعری میں اس کی ضرورت کو محسوس کیا۔ کالرج نے تخیل کا اپنا مخصوص نظریہ وضع کیا۔ وہ تخیل کی قوت کو ہمہ گیر سمجھتا تھا۔ جو واہمہ، خیال، تصور، خواب، الہامی کیفیات، وجدان، فلسفہ، مابعد الطبیعیات اور خدا کی طرف سے اترے ہوئے وہبی خیالات غرضیکہ ہر قسم کے محسوسات کو کام میں لاکر بیرونی اشیاء اور مظاہر کی بے ترتیبی میں ایک ترتیب نظم، حسن، اور تشکیل نو یا تخلیق کی شان پیدا کر دیتی ہے۔

> "تخیل محض "نقالی" پر اکتفا نہیں کرتا۔ یہ اپنے طور پر بیرونی مظاہر کو تراش خراش کر اور تحلیل و تجزیہ کی مدد سے دوبارہ تخلیق کرتا ہے۔ تمثیل، استعارے اور علائم کے ذریعہ تخیل نئی تصویریں اور شبیہیں بناتا ہے۔ وہ بیرونی فضا کو اپنی اندرونی اور شخصی دنیا کے محسوسات سے ہم آہنگ کرتا ہے۔"[1]

تخیل کی پیدا کردہ دنیا ہماری حقیقی دنیا سے مختلف اور ماوراء ہوتی ہے اور جو عقل و فہم اور "واقعہ" کے دائرے میں نہیں سماتی۔ یہ دنیا ہمارے وجدان کو متاثر کرتی ہے نہ کہ عقل و حقیقت کو۔ اسی لئے ارسطو کو اس ضمن میں دو اصطلاحات "شعری وحدت" Poetic Unity اور "شعری صداقت یا حقیقت" (Poetic Truth) رائج کرنا پڑیں۔ شعری وحدت سے وہ یہ باور کرانا چاہتا ہے

---

1. The making of literature by scott James P.225

کہ شاعر اپنے تخیل کی رنگ آمیزی سے جو بھی ذاتی تجربہ، احساس اور موضوع تخلیق کرتا ہے۔ اس میں معنوی وحدت ہوتی ہے یعنی وہ شاعر کے شخصی اور انفرادی خول کو توڑ کر ہمہ گیر شکل اختیار کر لیتا ہے۔ اگر شاعر کا ذاتی احساس اور تجربہ عالم گیر نہ ہو سکے تو وہ شعر یا فن کا درجہ نہیں پا سکتا۔ شعری صداقت سے اس کی یہ مراد ہے کہ شاعر جس کیفیت حقیقت اور صداقت کو اپنے شعر کے ذریعہ پیش کرتا ہے وہ ہماری اصلی مادی اور حقیقی دنیا اور انسانی فہم سے بالاتر یا مختلف ہوتی ہے۔ اور بظاہر جھوٹی یا غیر حقیقی نظر آتی ہے " شاعر کو محض امر واقعہ سے سروکار نہیں ہوتا مورخ کی طرح اس کا کام صرف واقعات کو بجنسہ بیان کر دینا نہیں ہے۔ وہ صرف یہ نہیں دیکھتا کہ، کیا ہے، بلکہ اس کی نظر کے سامنے کیا ہو سکتا ہے، زیادہ اہمیت رکھتا ہے۔ اسی لئے شاعری ایک سائنس داں، تجربہ نگار اور مورخ کے بیانات سے مختلف ہوتی ہے۔ اور ان سب سے زیادہ فکر انگیز۔ کیونکہ جب کہ وہ مورخ کسی خاص واقعہ ہی سے واسطہ رکھتا ہے، شاعری عالم گیر اور ہمہ گیر اور آفاقی فضا سامنے لاتی ہے۔"[1]

شاعری کی زبان میں الفاظ با سلیقہ اور با کردار ہو جاتے ہیں۔ ان کی سطح عام کاروباری اور تحریری زبان سے بلند ہو کر زیادہ بامعنی اور پہلو دار بن جاتی ہے کیونکہ تخیل اور احساس کا تاثر اس پر شدید ہو جاتا ہے۔

" دانتے کے خیال کے مطابق شاعری کی زبان میں ہر انفرادی لفظ جو استعمال ہوتا یا بولا جاتا ہے، اپنی منفرد شخصیت رکھتا ہے جو آزادانہ طور پر اپنے سیاق و سباق پر قابض ہوتا ہے۔ دانتے الفاظ کے جمع کرنے کا عمل

[1] The Making of Literature by Scott James Page 87

اس طرح انجام دیتا ہے جیسے وہ اس کے معتمد دوست ہوں۔ ان میں سے ایک لفظ ایسا نہیں ہوتا تھا جو نظم کے سیاق اور ماحول میں اپنا فریضہ بہ حسن و خوبی ادا کرنے کے قابل نہ ہو۔" [۱]

شاعری میں الفاظ شخصی محسوسات کو ظاہر کرتے ہیں اور وہ ہماری آنکھوں کے سامنے زندہ اور متحرک شکل میں آتے ہیں۔

"الفاظ اور ان کے اندر کا پوشیدہ تاثر اصل میں جسم اور روح کی مانند ہیں۔ یہ تاثر مثل زندگی اور روح کے ہے جس کے بغیر تمام الفاظ مردہ ہیں۔" [۲]

ادب کی زبان کے سلسلے میں یہ مسئلہ پیدا ہوتا ہے کہ شاعر کس طرح کے ذخیرۂ الفاظ لفظیات اور زبان کو پیش کرے اس کے لیے ایک تو وہ ذخیرہ ہے جو عوامی اور غیر معیاری بولی پر مشتمل ہے اور جو مادری زبان اور صوبائی حدبندیوں سے وابستہ ہے اور دوسری طرف لفظیات کا وہ سرمایہ ہے جو باعلم طبقے کی معیاری زبان پر محیط ہے۔ ورڈزورتھ عوامی اور دیہی زبان میں شاعری کرنے کو ترجیح دیتا ہے کیونکہ عام بولی اور زبان میں جو احساس، تخیل اور موضوع پیش کیا جائے گا وہ زیادہ حقیقی، غیر مصنوعی اور معصوم ہوگا۔ لیکن دوسرے لوگوں کا خیال ہے کہ شعری زبان روزمرّہ کی عام بول چال اور تجارتی اور معلوماتی ضرورتوں کے تحت استعمال ہونے والی زبان سے مختلف ہوتی ہے۔ ایلیٹ کہتا ہے۔

---

[۱] The makin of litrature by Scott James P-107
[۲] " " " " " P. 128

"در فی الحقیقت کوئی بھی شاعری ہو بہو اسی زبان میں نہیں
کی جا سکتی جسے شاعر خود بولتا ہے"

شاعری کی زبان دراصل ملکی تہذیب و معاشرت (Culture)
کی مرہونِ منت ہے۔ "کلچر" کا لفظ بہت وسیع ہے۔ اس کے معنوی رشتے
کسی ملک کی تہذیبی، تاریخی، سماجی، جغرافیائی اور لسانی روایات میں دور
تک پھیلے ہوتے ہیں اور مذہب و ایمان و عقائد، رسوم، اوہام اور اساطیر
وغیرہ کو اشاراتی فضا میں پیش کرتے ہیں۔ کلچر کسی قوم کی زبان، آہنگ
اور اجتماعی شعور و احساس کا ایک اشاریہ ہے۔ آرنلڈ شاعری
اور تنقید دونوں کلچر کی اہمیت کو واضح کرتا ہے۔ یہ کلچر باعلم اور باشعور
لوگوں کے ذریعہ اپنی ارتقائی منزلیں طے کرتا ہے۔ کلچر اگر ایک طرف
کسی ملک یا قوم کی زبان اور زندگی پر اثر انداز ہوتا ہے تو دوسری
طرف کسی زبان۔ خصوصاً تخلیقی اور ادبی زبان کے مطالعے سے ہم اس
قوم کے ذہنی سماجی مذہبی اساطیری احساس و شعور تک رسائی حاصل
کر سکتے ہیں جو کلچر کی تشکیل کرتے ہیں۔

"اس طرح جذبۂ احساس کسی قوم کی "مشترک" زبان میں
بہترین طور پر ظاہر ہوتے ہیں۔ ایسی زبان تمام جماعتوں
اور طبقوں میں مشترک ہوتی ہے اس زبان کا ڈھانچہ
آہنگ، لے، اور آواز محاورہ اور انداز اس قوم
کی شخصیت کا اظہار کرتے ہیں جو اس زبان کو بولتی
ہے ـــ ہر قوم اپنے عمیق ترین احساسات کا شعوری
اظہار اپنی شاعری میں پاتی ہے اور کسی دوسرے فن

اور دوسری زبان کی شاعری میں اُسے یہ چیز نہیں ملتی ہے[1]

لیکن جب تخلیقی ادب میں زبان کے انتخاب اور لفظیات کے تعین کا سوال اُٹھایا جائے گا تو ہمیں کلچر کے واسطے سے زبان کے عمل پر غور کرنا ہوگا اور دانتے کے بقول ایک مثالی زبان کی ہر عہد میں ضرورت رہے گی۔ یہ مثالی زبان وہ نہیں ہوگی جسے عوام کاروباری تقاضوں کو پورا کرنے کے لئے بولتے ہیں یا جو محض تبادلۂ خیال کی خاطر استعمال کی جاتی ہے۔ شعروادب کا حلقہ ایک ایسی معیاری زبان کا طالب ہوتا ہے جو صاحبِ فکروشعور اور باعلم لوگوں کے درمیان عام ہوتی ہے۔ اس میں مقامی بولیوں کے غیر معمولی ذخیرۂ الفاظ کا عنصر تو ہو سکتا ہے، لیکن یہ زبان اپنی بناوٹ، لے، آہنگ اور معنویت کے اعتبار سے ایک کلچر (علم، تہذیب، شستگی، معیار) کی نمائندہ بن جاتی ہے اور اس کی سطح عوامی اور مقامی بولیوں سے بلند ہو جاتی ہے۔

"دانتے زبان کے انتخاب اور اس کی بناوٹ کو سامنے لاتا ہے وہ فیصلہ دیتا ہے کہ یہ زبان عوامی اور غیر معیاری مقامی بولیوں سے وابستہ ضرور ہوتی ہے لیکن اس کا انداز مختلف ہوتا ہے۔ یہ زبان "کلچر کی زبان" ہونا چاہیئے یعنی وہ زبان جو علما اور مفکرین کے درمیان عام ہو جو مختلف خطے سے آکر ایک جگہ جمع ہوں۔ یہ زبان علمی ادبی اور سماج کے آرٹ یا فن کے دائرے میں مقبول ہو۔ یعنی وہ "مثالی زبان"

---

[1] صفحہ ۵۴-۵۵۔ ایلیٹ کے مضامین (شاعری کا سماجی منصب) ترجمہ جمیل جالبی۔

(Illustrious vernacular) کہتا ہے

زبان کے عوامی اور فطری بہاؤ کے سلسلے میں اس کے گنوارپن (rusticity) کو دور کرکے معیاری سطح تک لانے میں ہم زبان کے کچھ خوبصورت عنصر گنوا دیتے ہیں اور شعری زبان کے اوزان اور عروض و قواعد کی پابندی سے زبان کے کچھ قدرتی جوہر دب جاتے ہیں۔ اس نقصان کی تلافی دانتے کے بقول ہمارے شاعروں نے اس طرح کی ہے کہ انھوں نے ایسے الفاظ کے استعمال کی طرف توجہ دلائی جن میں جمالیاتی حسن اور آہنگ کا جادو ہو۔

"خوبصورت زبان میں اس ضروری عنصر کو پیدا کرنے کی غرض سے ہمارے شاعروں نے دوسرے عناصر کو جنم دیا مثلاً لہجہ، آہنگ، لے، الفاظ کا صوتی نظم، لفظ کے متعلقہ خیالی اور تخیلی پیکر، تشبیہ، استعارہ، علامت اور خیالات و محسوسات کا عمل" ۲ے

اس سے ثابت ہوتا ہے کہ شعری زبان، بولیوں کے بھدے پن اور صرفی و نحوی بندشوں کو توڑتی ہوئی، علم معانی و بیان، علم بدیع علم عروض اور علم قوافی کے اصولوں کی طرف جھکتی ہے۔ اور تشبیہ و استعارات علائم و رموز، آہنگ و صوت اور موسیقی و نغمہ کو اپنا کر "مثالی زبان" کا روپ اختیار کر لیتی ہے۔ جذبات و احساسات کی بوقلمونی اور

لے Th Making of liretature by Scott James P.164
۲ے " " " " " " " " " Page 108

محسوساتِ انسانی کی نیرنگیوں کا عمل شعری زبان پر نمایاں ہوتا ہے۔
ارسطو نے ان عناصر اور کیفیات کے پیشِ نظر شاعری کی حد بندی کی ہے
اور اس کو مختلف دائروں میں تقسیم کیا ہے۔ جیسے:

۱۔ رزمیہ (epic) جنگ اور بہادری کی واقعات سے متعلق
۲۔ غنائیہ (lyric) گیت، موسیقی، حسن، محسوسات سے متعلق
۳۔ حزنیہ (tragedy) غم سے متعلق
۴۔ نشاطیہ (comedy) مزاح اور مسرت سے متعلق

یہ تقسیم، شاعری یا نظم پر میکانکی حیثیت سے لاگو نہیں کی جا سکتی
کیونکہ ایک ہی نظم میں مختلف کیفیات کا امتزاج مل سکتا ہے۔ عربی اور
ایرانی شاعری میں ان کے لیے اصنافِ سخن کے درجات قائم ہیں مثلاً
غزل، قصیدہ، مثنوی، مرثیہ نظم وغیرہ ان اصنافِ سخن میں رزمیہ،
غنائیہ، حزنیہ، نشاطیہ سب کیفیات شامل ہوتی ہیں۔ لیکن کچھ
کیفیات مخصوص اصناف سے منسوب ہو گئی ہیں جیسے غزل میں حزنیہ
اور غنائیہ، مرثیے میں رزمیہ اور قصیدے میں نشاطیہ عناصر وغیرہ۔ اس
کے علاوہ عشق، فلسفہ، تصوف، اخلاق، مذہب اور ملت وغیرہ کے
نقطۂ نظر سے شاعری کی گروہ بندی کی گئی ہے۔

ہندی شاعری میں ان عناصر اور کیفیات کے لیے ایک لفظ
"رس" ہے۔ اس کی تعریف حسبِ ذیل ہے۔

"رس اس لطف، کیفیت یا جذبے کو کہتے ہیں جو
کسی انسان کو شاعری کے پڑھنے سننے یا دیکھنے سے
حاصل ہوتا ہے۔" [۲]

---

[۱] The Making of litretuar by Scott James
Page 108

[۲] کاو درسائن از اوم پرکاش شرما ص ۱۲

یہ رس جن انسانی جذبات اور احساسات کی نمائندگی کرتے ہیں، اُن کے چند اہم نام یہ ہیں۔
عشق و محبت، بہادری، خوف، نفرت۔موت۔جلن، جوش تعجب، حیرت، رحم۔ظرافت۔
پنڈت ایودھیا سنگھ اپادھیائے "ہری اودھ" اپنی کتاب "رس کلس" میں لکھتے ہیں:

"رس کی تخلیق سنسکرت میں ہوئی ہے۔ انگریزی اور عربی و فارسی میں اس کا مترادف کوئی لفظ نہیں ہے۔ اصل میں جذبے یا کیفیت کا ہی نام "رس" ہے۔ اس لئے "بھاؤ" (جذبہ) کے مرادف الفاظ ہی دوسری زبانوں میں ملتے ہیں۔ انگریزی میں "بھاؤ" کو Emotion اور فارسی میں "جذبہ کہتے ہیں"۔ [1]

الفاظ کی پرتوں سے پیچھے معانی میں لپٹے ہوئے "رس" (جذبات) ہی شاعری کی اصل ہیں۔ یہ رس تخیل کی بنیادوں پہ قائم ہوتے ہیں جو انسانی احساسات کو طرح طرح سے متاثر کرتے ہیں۔ شاعری میں جذبہ و تخیل کا عمل حسن کی تخلیق کا ضامن سمجھا جاتا ہے۔ "حسن معنی میں بھی ہوتا ہے اور الفاظ میں بھی، لیکن اس کے لئے ضروری یہ ہے کہ شاعر خیالات اور الفاظ دونوں میں ایک مناسب ترتیب اور تنظیم کا اہتمام کرے اور معلوماتی زبان کی "ساخت" کو درہم برہم کرکے ایک لفظی اور معنوی سلیقے سے کام لے تاکہ شعری الفاظ میں جمالیاتی فضا پیدا ہوسکے۔

---

[1] "رس کلس" از پنڈت ایودھیا سنگھ اپادھیائے "ہری اودھ" صفحہ ۳۹

حسن آفرینی کی خاطر شاعر کے قبضۂ قدرت میں تشبیہ، استعارہ، تلمیح اور علامت وغیرہ کے آلات ہوتے ہیں جن کے ذریعہ شعر میں حسنِ بیان کا عنصر شامل ہو جاتا ہے "علم بیان" میں قواعد نویسوں نے جس کی وضاحت کی ہے۔ لیکن لفظ و معنی، آہنگ اور لے، اور شعری نظم وسلیقہ کا دار و مدار اس کے علاوہ صنائع لفظی اور صنائع معنوی پر بھی ہوتا ہے جس کا مفصّل ذکر "علم بدیع" میں موجود ہے یعنی۔

"وہ علم جس کے ذریعہ تحسینِ کلام کے طریقے معلوم ہوں، وہ طریقے خواہ لفظی ہوں یا معنوی"[1] ہندی میں اسے "النکا" کہتے ہیں۔

"شاعری میں حسن، خوبی اور کاریگری لانے والے عنصر کو صنائع (النکار) کہتے ہیں"[2]

ہندی میں "النکار" کی توضیح میں یہ کہا گیا ہے کہ شاعری مثل ایک حسین عورت کے ہے۔ اس عورت کا بدن، اعضا کے لطیف خم، جسمانی تناسب، خدوخال، رنگ روپ اور ناز و ادا۔ سب اپنا حسن رکھتے ہیں جو بغیر لباس اور زیور کی آرائش کے بھی حسین ہوتے ہیں، لیکن لباس اور زیور کے اہتمام سے اس میں چار چاند لگ جاتے ہیں۔ چنانچہ یہ "النکار" شاعری کے لئے خوبصورت لباس اور زیور کی طرح ہیں جن سے شاعری کا حسن دوبالا ہو جاتا ہے۔

سب سے آخر میں شاعری کے آہنگ و لحن اور حسن و نغمہ کی تشکیل کے مسئلہ پر غور ہوتا ہے۔ حالانکہ حقیقتاً اس کو اوّلیت کا درجہ

---

[1] علم معانی و بیان از مولانا محمد رفیع صدیقی صفحہ ۲،

[2] کاور سائن" از اوم پرکاش شرما صفحہ ۱۷

دینا چاہیے۔ کیونکہ الفاظ، معانی، بیان اور صنائع کی تمام حیثیت ثانوی ہے۔ یہ تمام چیزیں تو اینٹ، پتھر، چونا، گارا اور رنگ اور عمارت کے دیگر سامان کی مانند ہیں۔ عمارت کا اصل ڈھانچہ جس بنیاد پر قائم ہے وہ شاعری کے اوزان، بحور، قوافی اور ردیف وغیرہ ہیں جن کی وضاحت اور بحث کے لیے "علم عروض" وضع کیا گیا ہے۔ ہر زبان اپنے ملکی، تہذیبی، تاریخی، سماجی اور شعری ماحول میں اپنا مخصوص ڈھانچہ رکھتی ہے۔ اس کی اپنی موسیقی ہے، اپنا آہنگ و لحن ہے اور اپنا عروض ہے۔ شاعری میں مجرد اور منفرد الفاظ اتنے اہم نہیں ہوتے جتنا نغمہ و لحن ایک زبان کے الفاظ کو اگر ہم دوسری زبان کے شعری ڈھانچے میں کس دیں تو اس کی نوعیت اصل زبان سے الگ ہو کر دوسری زبان کی شعریت میں تحلیل ہو جائے گی۔ ولی کا ایک شعر ہے ؎

رہوے ہیں رام پیتم کے نین آہستہ آہستہ
کہ جیوں پھاندے میں آتے ہیں ہرن آہستہ آہستہ

اس شعر کا لفظی اور معنوی تجزیہ ہندی اور فارسی، زبانوں کے عمل کو واضح کرتا ہے اس کے شعری الفاظ کو ہم دو حصوں میں تقسیم کر سکتے ہیں۔

۱۔ کلیدی الفاظ: (Key-Words) وہ الفاظ جو اسماء و ضمائر، صفات اور کیفیات سے متعلق ہوں اور تخیل و جذبہ کی مدد سے تجسیم یا پیکر تراشی کا عمل انجام دیں۔ ان میں کسی حد تک افعال کی گنجائش بھی ہے۔

۲۔ ضمنی الفاظ: (Associated Words)۔ وہ الفاظ جو افعال، حروف ربط اور حروف جار وغیرہ سے

متعلق ہوں اور کلیدی الفاظ سے پیوست ہو کر اپنے معانی کو نمایاں کریں۔

متذکرہ بالا ولی کے شعر میں کلیدی اور ضمنی الفاظ کو الگ کر کے دیکھنے سے پہلے ہندی پراکرت وغیرہ) اور فارسی دو زبانوں کے الفاظ کی ماہیئت اور نوعیت کو سمجھنا ضروری ہے۔ اس شعر میں فارسی اور ہندی کے الفاظ کی تقسیم اس طرح ہو سکتی ہے۔

۱۔ ھندی الفاظ: (پراکرت وغیرہ)

رام۔ پیتم۔ نین۔ ہوئے ہیں (فعل ہونا)۔ جیون۔ پھاندے میں آتے ہیں۔ (فعل "آنا") ہرن کے۔

۲۔ فارسی الفاظ

رام ہونا یا کرنا (فارسی مصدر "رام کردن" سے بمعنی۔ قابو میں کرنا) آہستہ کہ۔

اس تجزیے سے یہ معلوم ہوا کہ ولی کے شعر میں دس گیارہ الفاظ (پراکرت) ہندی کے ہیں اور صرف تین[۳] الفاظ فارسی کے۔ ان تینوں الفاظ میں بھی ایک لفظ "رام" ایسا ہے جو ہندی اور فارسی دونوں میں مشترک ہے یعنی لفظیات کے نقطۂ نظر سے اس شعر میں ہندی الفاظ کی تعداد حاوی ہے اور فارسی الفاظ برائے نام ہیں؛

اب کلیدی اور ضمنی الفاظ کے تحت ان پر نظر ڈالی جائے۔

کلیدی الفاظ ۔ رام۔ پیتم۔ نین۔ ہرن۔ پھاندے

ضمنی الفاظ ۔ ہوئے ہیں۔ کے۔ کہ۔ جیون۔ میں۔ آتے ہیں۔ آہستہ

اس کے بعد کلیدی الفاظ کی پیکر تراشی اور استعاروں کی معنویت میں لپٹی ہوئی تخیلی و جذبہ کی کارفرمائی پر دھیان ضروری ہے۔

ضمنی الفاظ کی حیثیت ان کلیدی الفاظ کے اشتراک ہی سے ہے۔
تنہا کچھ نہیں۔)

(۱) رام۔ ہندو مذہب کی ایک اہم تاریخی شخصیت، سیتا کے شوہر۔ بن کے باسی۔ وغیرہ۔

(۲) پیتم۔ حسن معشوق۔

(۳) نین۔ معشوق کی خوبصورت اور مخمور آنکھ۔

(۴) ہرن۔ جنگل کا ایک معصوم، خوبصورت اور پھرتیلا جانور جس کی آنکھ نہایت سیاہ اور حسین ہوتی ہے جو چوکڑیاں بھرتا ہے اور جسے شکاری جال میں گرفتار کرتے ہیں۔

(۵) پھاندا۔ جال۔

اس شعر کی فضا، صورت گری اور الفاظ کی پیکر تراشی میں تمام تر ذمہ داری انھیں پانچ کلیدی الفاظ — رام پیتم۔ نین۔ ہرن پھاندے — پر ہے۔ اور معنی آفرینی کا مکمل نظام اور عمل انھیں پر قائم ہے۔

ضمنی الفاظ ہیں۔ "رام کرنا (بمعنی قابو میں کرنا) ہونا "آہستہ آہستہ" ایسے الفاظ ہیں جو افعال اور محاورے کی معنوی اور استعاراتی کیفیت کو بڑھانے میں معاون ہیں۔

لفظیات سے ہٹ کر شعر کے وزن و بحر کو اگر سامنے رکھا جائے اور ردیف و قوافی، آہنگ، لحن، تنظیم اور عروض کو تلاش کیا جائے تو اندازہ ہوگا کہ اس کی تمام بنیاد فارسی پہ ہے جس کا ہندی سے کوئی بھی علاقہ نہیں۔

"ہوئے ہیں رام پیتم کے نین آہستہ آہستہ" بہ اعتبار عروض اس شعر کی بحر حسب ذیل ہے۔

مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن ۔ (بحر ہزج مثمن سالم)

اس مصرعہ میں چار رکن ہیں جن کی تکرار سے آہنگ شعر وجود میں آیا ہے۔ اس کے علاوہ دو قسم کی جھنکاریں یا نغمے کے "پردے" ہیں۔ ایک مستقل جھنکار ردیف "آہستہ آہستہ" کی ہے اور ایک متحرک اور متبادل جھنکار قوافی "نین۔ ہرن" کی ہے۔ بعینہ چار ارکان اور دو جھنکاروں کا عمل شعر کے دوسرے مصرعہ میں ہے "کہ جیوں پھاندے میں آتے ہیں ہرن آہستہ آہستہ"

شعر کے مندرجہ بالا کلیدی الفاظ ۔ رام ۔ پیتم ۔ نین ۔ ہرن ۔ پھاندا ۔) پراکرت ہندی کی شعری زبان مثلاً برج بھاشا اور اودھی کے دائرۂ عروض اور قواعد سے نکل کر جب فارسی شاعری کے آہنگ و عروض سے ملے تو ان کی جمالیاتی اور استعاراتی ہیئت ہی بدل گئی۔ برج یا اودھی زبان کی شاعری میں "رام" "ہرن" "نین" "پیتم" اور "پھاندا" کے الفاظ اپنے مخصوص اساطیری ہندی اور شعری سیاق میں بالکل دوسرے معنی پیدا کرتے ہیں جبکہ یہی الفاظ ولی کے اردو شعر میں فارسی شاعری کے بحر و آہنگ سے مل کر مختلف فضا اور کیفیت کے حامل ہو جاتے ہیں۔ اس شعر میں جو محاکات کا رنگ ابھرتا ہے اس پر ایرانی تہذیب اور فارسی روایات کی چھاپ ہے یعنی اس شعر کی تمام فضا عشقیہ ہے جس میں محبوب کی خوبصورت آنکھوں کو یا اس کی توجہ کو اپنی جانب کرنے اور عشق و جذبے کی ریاضت کے بل پر انھیں اپنی گرفت میں لانے کا اشارہ پوشیدہ ہے۔ البتہ ولی کے اس شعر میں ہر چند کہ کلیدی اور حاوی الفاظ پراکرت ہندی زبان کے ہیں لیکن فارسی بحر اور آہنگ و عروض سے ٹکرا کر یہ اپنے ابتدائی ہندی ماحول سے نکل آئے ہیں اور دوسری

شعری فضا میں سانس لے رہے ہیں۔ ان کی معنی آفرینی اور ہیئت و شخصیت میں فرق ہے۔ اُردو نے فارسی عروض اور اوزان کو اپنا کر یہ فضا تیار کی ہے۔ جو اُسی کا حصّہ اور مخصوص کارنامہ ہے۔

اردو زبان کی شعری فضا کو سمجھنے کے لئے بھر کے دو اشعار کا تجزیہ پیش کیا جاتا ہے۔

۵ ہر ایک شے کا ہے موسم نہ جانے تھا منصور
کہ نخلِ دار میں حلقِ بریدہ بار آئے

کلیدی الفاظ:۔ موسم۔ شے۔ منصور۔ نخلِ دار۔ حلقِ بریدہ۔ بار۔
ضمنی الفاظ:۔ ہر ایک۔ کا۔ ہے۔ نہ۔ جانے تھا۔ کہ۔ میں۔ آئے
بحر — مفاعلن۔ فَعِلاتن مفاعلن فعلن (بحر مجتث مخبونِ مقطوع)

موسم — اُس تبدیلی کا استعارہ جو اپنے مقررہ وقت کے بعد نتیجہ ظاہر کرے
شے — چیز، جو کسی تبدیلی کی منتظر ہو۔
منصور — ایک مجذوب جنھیں "انا الحق" کہنے پر بہ تقاضائے شریعت سولی پر لٹکا دیا گیا تھا۔ استعارہ ایک ایسے دیوانے سے جسے حق بات کہنے پر قتل کر دیا جائے اور سولی پر چڑھا دیا جائے۔
نخلِ دار — سولی کا شجر۔ دار کا درخت۔ استعارہ ہے سولی پر قربانی کے پھیلاؤ اور وقتِ خاص پر دار کے پھلنے پھولنے اور بار آور ہونے سے۔ یعنی جس طرح درخت ایک خاص موسم میں پھل لاتا ہے۔ اسی طرح دار بھی ایک شجر ہے جس کا پھل اُسی پر قربان ہونے اور حق بات کی خاطر سر کٹانے کے مثل ہے۔
حلقِ بریدہ — قتل شدہ گردن یا سر۔ استعارہ پھل سے۔ یعنی حق بات

کہنے کا انجام۔

بار۔ پھل۔ انجام۔ استعارہ حق گوئی اور قتل کے بار بار دہرائے جانے لئے مانند پھل کے جو ہر اپنے موسم میں پھر پیدا ہوتا ہے۔

اس شعر میں جو کلیدی الفاظ استعمال ہوئے ہیں وہ اپنی معنوی وسعت میں خبری زبان سے بلند ہو کر استعاراتی کیفیات کو واضح کر رہے ہیں۔ انھوں نے لغوی سطح کو مٹا دیا ہے۔

میر کا دوسرا شعر ہے۔

؎ آشوبِ چشم چشمہ زا اب کوہ و صحرا پر بھی ہے
طوفان سا شہروں میں ہے اک شور دریا پر بھی ہے

کلیدی الفاظ آشوبِ چشم۔ چشمہ زا۔ کوہ۔ صحرا۔ طوفان۔ شہر۔ شور۔ دریا۔

ضمنی الفاظ۔ اب۔ پر۔ بھی۔ ہے۔ سا۔ میں۔ ہے۔ پر۔

بحر۔ مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن (بحر رجز مثمن سالم)

آشوبِ چشم۔ آشوب بمعنی طوفان۔ آنکھ کا طوفان یعنی آنکھ کا دکھنا اور اس سے اشک جاری ہونا۔ استعارہ ہے دریا کے بہاؤ اور طغیانی سے۔

چشمہ زا۔ چشمے یا ندی جاری کرنے والا۔ استعارہ ہے طوفانِ اشک یا چشموں کے پانی میں طغیانی پیدا کرنے والا۔ دکھتی آنکھ سے پانی جاری کرنے والا۔

کوہ۔ پہاڑ۔ استعارہ سخت، پتھریلی اور دیو قامت شے سے۔

صحرا۔ جنگل، استعارہ وسیع اور اجاڑ میدان سے

طوفان ۔ اتھل پتھل ۔ دریہی استعارہ قیامت، شور، پریشانی
تکلیف سے اُبال کی کیفیت،

شور ۔ شور ۔ غل ۔ آواز ۔ نمک ۔ استعارہ کھاری پانی سے اور دُکھتی
آنکھ کے آنسو سے جو نمکین ہوتے ہیں، تکلیف دیتے ہیں اور
مصیبت لاتے ہیں ۔

شہر ۔ آباد و بارونق جگہ، استعارہ اُس آبادی سے جہاں چہل پہل
رونق اور لوگوں کی کثرت ہو۔

اس تجربہ سے ظاہر ہے کہ تشبیہ، استعارہ، صنائع اور معانی و
پیکر سازی کی تمام عمارت شعر کے کلیدی الفاظ پر رکی ہوتی ہے لیکن
عروضی بندشوں میں ضمنی الفاظ بھی ہم آہنگ ہو کر لحن و نغمہ کی تشکیل
کرتے ہیں شعر میں لفظی اور معنوی خوبیوں کا اتار چڑھاؤ اور پھیلاؤ
کلیدی الفاظ کے اندر پوشیدہ رہتا ہے اور اسی سے مختلف جمالیاتی
کیفیات پیدا ہوتی ہیں جو وزن اور بحر، شعر کی موسیقی ترتیب دیتے
ہیں اور قوافی اور ردیف سے وابستہ ہو کر ایک خاص لہجہ اور شعری
لحن پیدا کرتے ہیں۔ شعر میں اس طرح لفظ و معنی دو الگ الگ عناصر
نہیں رہ جاتے بلکہ وہ وحدت اختیار کر لیتے ہیں اور بحر کی جھنکار کے
ساتھ اکائی کی صورت میں ڈھل جاتے ہیں جس کا ایک حسن ہوتا ہے۔
ڈاکٹر یوسف حسین خاں لکھتے ہیں۔

"کلام میں معنی لفظوں کے آہنگ کی حرکت کے ساتھ
متحرک نظر آتے ہیں۔ مجموعی طور پر لفظوں کے معنی ہوتے
ہیں لیکن اس سے شعر کی وحدت پیدا نہیں ہوتی۔ یہ
وحدت صورتوں اور پیکروں سے پیدا ہوتی ہے جو
شاعرانہ لفظوں کی تہ میں ہوتے ہیں۔ اسی کو ہم شعر

کی روح یا طلسمی خاصیت کہتے ہیں۔ دراصل شعر کی ہیئت
یا اُس کی صورت لفظوں سے ماورا ہوتی ہے۔ وہ صرف
اپنے آہنگ کی گرفت میں آتی ہے۔ اس کے علاوہ ہم اُس
کی گرفت نہیں کر سکتے۔ حقیقت کے پیکر میں جو جمالیاتی آہنگ
پوشیدہ ہے اس میں اندرونی اور بیرونی دونوں دنیائیں
آکر مل جاتی ہیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ فنکاری کا بس
ایک قانون ہے اور وہ قانون آہنگ ہے۔ اس قانون
کے رموز و نکات کو جانے بغیر جمالیاتی تخلیق ممکن نہیں۔ ہر
زبان کا آہنگ پُر اسرار ہوتا ہے جیسے وہ اُس زبان
سے ماورا ہو۔ اس میں آواز اور رمزی تماشہ ایک
دوسرے میں تحلیل ہو جاتے ہیں۔" [1]

یہ اقتباس ظاہر کرتا ہے کہ اردو کا شعری آہنگ جو فارسی
سے مستعار ہے، اپنا مخصوص انداز اور لحن رکھتا ہے جس کی
گرفت میں تمام الفاظ (خواہ وہ اُس زبان کے ہوں یا کسی دوسری
زبان کے) ہم رنگ اور ہم آہنگ ہو کر ایک شعری وحدت میں
آجاتے ہیں۔ اور ان کے معانی کی جمالیاتی، استعاراتی اور تہذیبی
وتاریخی فضا جھلکنے لگتی ہے۔

شاعری کی لغت ترتیب دیتے وقت ان سب باتوں پر
نظر رکھنا ضروری ہے۔ کیونکہ تلمیحات، استعارات اور رمزیات
کی تہوں میں شاعرانہ الفاظ کے اصل معنی الفاظ کے پردوں میں

---

[1] "غالب اور آہنگ غالب" از ڈاکٹر یوسف حسین خاں صفحہ ۲۱۳ - ۲۱۴

چھپ جاتے ہیں۔ پھر محسوسات کے اعتبار سے فنکار کی اپنی شخصیت الفاظ کو ایک مخصوص روپ عطا کرتی ہے۔ یعنی شخصیت کی دھوپ چھاؤں میں لفظ کی شاعرانہ سطح مزید عمیق اور رنگا رنگ ہو جاتی ہے۔ اس منزل پر آکر اگر لفظ کو دیکھا جائے یا محسوس کیا جائے تو اس کی شکل و سیرت نثری اور خبری زبان کے ماحول سے الگ کچھ سے کچھ نظر آئے گی۔

تیسرا باب

دکن کی شعری روایت

دکن کی شعری روایت

اُردو شاعری کے ابتدائی نقوش تو سولھویں صدی عیسوی سے نمایاں ہونے لگے تھے لیکن ان کا پہلا ادبی خاکہ سترھویں صدی میں دکن میں مُرتب ہوا۔ محمد قلی قطب شاہ اور اُن کے معاصرین کے کلام میں فارسی روایات عروض و بحور اور اصناف سخن کی تقلید کے ساتھ ساتھ اکثر ہندی اور دکن کی مقامی لفظیات کا ذخیرہ ملتا ہے، اردو شاعری کے تشکیلی دور میں جس کا اہم مقام ہے۔ سید عبدالحئی "گلِ رعنا" میں لکھتے ہیں:

"پہلا دور قطب شاہ اور مولانا نصرتی وغیرہ کا ہے، جن کا نشو و نما حیدرآباد اور بیجاپور میں ہوا ہے۔ ان کی زبان عام طفولیت میں ہے۔ دکنی زبان کے الفاظ و روابط کثرت کے ساتھ ان کے اشعار میں پائے جاتے ہیں۔"[1]

محمد قلی قطب شاہ کے دیوان سے چند اشعار بطور نمونہ پیش کئے جاتے ہیں۔

---

[1] گلِ رعنا از سید عبدالحئی صفحہ ۷۸

پیا باج پیالا پیا جائے نا — پیا باج یک تل جیا جائے نا

قطب شاہ نہ دے مجھ دوانے کوں پند — دوانے کوں کچھ پند دیا جائے نا

ان اشعار میں باج (بغیر) پیا (معشوق)۔ تل (لمحہ) ٹھیٹ ہندی اور دکنی الفاظ ہیں جن کے ساتھ افعال، حروف ربط و اضافت وغیرہ (جانا، دینا، کوں، کچھ) بھی ہندی ہیں۔ انہی کے پہلو بہ پہلو پیالا، پند دوانا (دیوانہ) فارسی الفاظ کا بھی استعمال ہوا ہے۔ اشعار کی بحر فارسی زبان کی شاعری پر قائم ہے۔ جس کا نام "بحر متقارب مثمن محذوف" ہے۔

فعولن فعولن فعولن فعل — (پیا باج پیالا پیا جائے نا)

عہد قلی قطب شاہ کی اردو شاعری کا اگر تجزیہ کیا جائے تو تین باتیں سامنے آئیں گی۔

۱۔ پراکرتی ہندی اور مقامی دکنی الفاظ کا حاوی عنصر۔

۲۔ فارسی الفاظ کا ثانوی استعمال۔

۳۔ فارسی اصناف سخن اور بحور و اوزان کا رواج۔

سترھویں صدی کی دکنی شاعری اور اس کی لفظیات کو سمجھنے کے لئے ملا وجہی کی اردو مثنوی "قطب مشتری"، کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ "قطب مشتری"، کی زبان دکنی شاعری کی نمائندہ ہے۔ اس کے مطالعے اور تجزیے سے دکن کے شعری سرمایۂ الفاظ کا بخوبی اندازہ ہو جاتا ہے اور یہ بھی معلوم ہو سکتا ہے کہ دلی تک آتے آتے اس میں کیا کیا تبدیلیاں واقع ہوئیں۔ مثنوی کا کچھ اقتباس درج ذیل ہے۔

تجھے کون اس ٹھار لایا اہے — چپار اکہی کاں سے نے آیا اہے

مہرواں نزدیک جو دائی تھی
خبر اُس عطارد کی دو پانی تھی

مگر آشنائی تو دھرتی اسے
کہ ایتی صفت اس کی کرتی اسے

سچا ایک صاحب ہے سبحان توں
کہاں باپ تے ہے مہروان توں

بنی آدم اس ٹھار نیں ٹھارتا
پنکھی پنک اس ٹھار نیں مارتا

انبر نے بھی اُنچا ہے اُنچائیاں
دھرت تے بھی چوڑا ہے چوڑائیاں

کہی چل دشہ کا ہے دکھلا منجے
کہ اول تے معلوم ہوتا منجے

جوں سنگات مہتاب کون لیائی دو
سلکھن سکھی شہ کوں دکھلائی دو

سو مہتاب دیکھ شہ کوں بیتاب ہوئی
محبت سوں چمن گل دو گلاب ہوئی

بتاں خوب خوش شکل سکھیاں سمندیاں
سو کرناٹک ہور گجرات کیاں

جو سہیلیاں دو چھکاش مکھ نور کوں
دوانا کریں چاند اور سور کوں

جو آدیں چمن ہیں سکھیاں سار نخ سوں
پھلا غنچے ہو جائیں پھر لاج سوں

تو چنچل چتر نار اتنی سی ہے
بڑی چھند بھری بھوت فتنی سی ہے

غرض ایسی باتاں ہیں کیل ہے تجھے
نصیبا منے تھا سو انپڑیا منجے

نہ کوئی عشق کوں لا نہارا اہے
کہ یو عشق آپے آنہارا اہے

پڑی تل کھلی تن بره لس سیتی
گلا لاگے جھڑنے نرگس سیتی

یہ مثنوی معروف بحر متقارب مثمن محذوف میں ہے۔
(فعولن فعولن فعولن فعل)، یہ بحر فارسی میں عموماً رائج ہے جس کی تقلید اردو مثنویوں میں ہوئی ہے۔

"قطب مشتری" کے متذکرہ بالا اشعار سے واضح ہوتا ہے کہ اس میں حاوی الفاظ پراکرت ہندی اور دکنی زبان پر مشتمل ہیں لیکن ان کے ساتھ خال خال فارسی عربی الفاظ کی بھی آمیزش نظر آتی ہے جیسے

مہروان۔ نزدیک۔ خیر۔ عطارد۔ آشنائی۔ صفت۔ صاحب سبحان۔ بنی آدم۔ بشر اول بمعلوم۔ بیتاب۔ بیتاب۔ گلاب۔ خوب شکل۔ دیوانہ۔ غرض۔ نرگس۔ گل عشق۔ چمن۔ نور۔

دوسری قابل غور بات یہ ہے کہ فارسی کے الفاظ تو ہیں لیکن فارسی تراکیب اور اضافات یا تو ناپید ہیں یا برائے نام ہیں۔

"قطب مشتری" میں جگہ جگہ غزلوں کے اقتباسات بھی ملتے ہیں یہ غزلیں دکنی رنگ کی ہیں جن میں ہندی روایات کی پیروی کی گئی ہے لیکن ان میں فارسی الفاظ اور بحروں کا اشتراک و آہنگ موجود ہے مثلاً

ع پیو اپنے کوں ٹک آج میں رین سپنے دیکھی سو کر
جب پیو چلیا سٹ سیج پنچ تب سوئی اٹھی ڈر کر

بحر رجز مثمن سالم۔ (مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن)

ع چلو نہ جائیں اے سہیلیاں ہمارا لال جاں رچیا
وہے کوئی جانتا نہیں ہے کہ بھوندو کہاں رچیا

ع دیسیں دھن مکھ بیچ نیناں کہ موتی تھال میں ڈھلتے
لٹاں جھٹ تن آپڑیں ہے بھونگ جیوں نیر پہ

بحر ہزج مثمن سالم۔ (مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن)

ع مد عشق میں پیا سو چڑیا ہے اثر مجھے
سد عقل و فہم چھین کیا بے خبر مجھے

بحر ہزج مثمن اخرب مقصور و محذوف۔ (مفعول مفاعیل مفاعیل فعولن)

ع بالفت مجھے خبر دے اگر دوست ہے مرا
کس رات آملے گا وہ چنچل سندر مجھے

ع تجھ مکھ کے درس کا یہ سورج سو درسنی ہے
تجھ نور جھمکتے سب جگ میں روشنی ہے

ع کاجل کجل سوں بھر کے پلکاں سوں سحر منتر
غمزہ سو نین تیرا سوکا سو لٹن آتی ہے

بحر مضارع مثمن اخرب (مفعول فاعلاتن مفعول فاعلاتن)

مقامی لب و لہجہ اور ہندیت سے قطع نظر دکنی اشعار میں وہی فارسی بحریں ملتی ہیں جو بعد کے شاعروں کے کلام میں مروج ہوئیں۔ اس سے ثابت ہوتا ہے کہ اردو شعریات نے ابتدا ہی سے فارسی نمونوں کو اپنا کر اپنی وضع قطع الگ بنانے کی کوشش کی۔ دکن کی شاعری میں صوتیات اور زبان کے مخارج میں اتنا فرق ہے کہ بعد کو شمالی ہند کی شاعری اس کے مقابلے میں بدلی

ہوئی معلوم ہوتی ہے بلکہ خود دکن میں ولی اور ان کے معاصرین کی شاعری میں نمایاں تبدیلی نظر آتی ہے۔ وجہی کی در قطب مشتری ہے میں دکنی زبان کے مخارج کا عمل حسب ذیل مثالوں سے واضح ہو سکتا ہے۔

کاں	کہاں	ھ محذوف
ستے	سے	سوں، سیتی، سیں وغیرہ
مہرواں	مہرباں	ب کی جگہ و
دو	وہ	و کی جگہ د
نیں	نہیں	ھ محذوف
پنک	پنکھ	ھ مخلوط
بی	بھی	ھ مخلوط
سنجے	سمجھے	ھ مخلوط
کوں	کو	بہ اضافہ ں
منے	میں	میں وغیرہ
اہے	ہے	بہ اضافہ الف
چلیا	چلا	بہ اضافہ ی
سچا	سچّا	بغیر تشدید
گلّاب	گلاب	بہ اضافہ تشدید
تج	تجھ	ھ مخلوط
بہوت	بہت	بہ اضافہ و
ہا	ہاں	ں محذوف
توں	تو	بہ اضافہ ں
چنچل	چنچل	بہ وزن چنچل ن محذوف
سمدر	سمندر	بہ وزن سمندر ن محذوف

دکنی الفاظ میں "ہ" "ی" "ن" "الف" اور "و" کا استعمال خاص طور پر بہت ناہموار اور بے ترتیب ہے۔ کہیں ان حروف کو حذف کر دیا جاتا ہے اور کہیں بے ضرورت انھیں شامل کر لیتے ہیں تشدید اور مد وغیرہ کے استعمال میں بھی یہی طریقہ کار فرما ہے۔ اسی طرح الفاظ کے املا کا خیال ملحوظ رکھا گیا ہے۔ صوتی اعتبار سے جو لفظ جس طرح بولا جاتا ہے اس کو ویسے ہی لکھ دیتے ہیں۔ جیسے "تسبیح" کو "تسبی"

مولوی عبدالحق نے "قطب مشتری" کے آخر میں مختصر فرہنگ شامل کی ہے جس میں دکنی الفاظ کی نوعیت توجہ طلب ہے۔ مثلاً:

آروس	عروس
آلے	اعلیٰ
آنب	آم
انکھ	آنکھ
آنگے	آگے
آٹ	آٹھ
اُچائے	اٹھائے
اُچل	اُچھل
آدمیں	آدمی
انام	انعام
انچل	آنچل
آنو	آن
بھتر	بہتر
بجید	بعید
بچو	بچھو

بدل — بادل
پہچانیا — پہچانا
پہیہ — پی
تیج تاس — تیرے پاس
برسانت — برسات
بغیر — بتیر
بند — بوند
بھانا — بہانہ
تہیں — ٹوہی
ٹھینس — ٹھیس
جاب — جواب
جاں — جہاں
جبکوئی — جوکوئی
جگنے — جگنو
جناور — جانور
جھونڈ — جھنڈ
چوپ کر رہنا — چپ ہو رہنا
دسنا — نظر آنا
ڈب — ڈوب
ڈک — ڈکھ
زیاست — سمتی۔ظلمی
سکی — سکھی
شاطر — شاطر

عاردس	عروس
فکروند	فکرمند
کاں	کہاں
کمل	کنول
کنے	کس نے
کوں	کہوں۔ کو
کیا	کہا
گھو	گھی
لت	لات
ملمّا	ملمع
منا	منع
مو	منہ
یتا	اتنا
یتیاں	اتنی۔ اتنیں
یکن	ایک
یو	یہ سے

سترھویں صدی کی ابتدائی دہائیوں تک اردو شاعری اور اس کے املا وغیرہ کا یہی انداز تھا۔ قدیم دکنی شعرا مثلاً محمد قلی قطب شاہ۔ محمد قطب شاہ، عبداللہ قطب شاہ، نصرتی، ہاشمی، شاہ قلی اور ملا وجہی وغیرہ کے کلام میں غزل، قصیدہ، مثنوی، مرثیہ تمام اصنافِ سخن کے نمونے ملتے ہیں۔ لیکن دکنی اثرات حاوی ہونے کی وجہ سے اس وقت اردو شاعری نے اپنی شعری لفظیات اور زبان و بیان کا باضابطہ معیار قائم نہیں کیا تھا

۳؎ فرہنگ مثنوی قطب مشتری صفحہ ۷۵

جس سے اُس کی ادبی حیثیت مشکوک تھی۔ سترھویں صدی کے وسط میں اورنگ آباد میں شمس الدین ولی پیدا ہوئے۔ ولی نے فارسی شاعری کے الفاظ، بحور، بیان و آہنگ اور روایات کو پراکرت ہندی اور دکنی الفاظ کے ساتھ اس خوبصورتی سے پیوست کیا اور اس طرح ان کی شعری تشکیل کی کہ اردو شاعری کا پہلا ادبی معیار قائم ہوا۔

"غرضکہ اصنافِ سخن سے ہر ایک صنف ولی سے سوا سو برس پہلے ریختہ میں آ چکی تھی، لیکن زبان کی حیثیت سے دستور کے موافق عالمِ طفولیت میں تھی۔ ولی کے زمانے تک (زبان) منجھتے منجھتے صاف ہو گئی۔ ولی، آزاد، سراج اور داؤد کے اشعار دیکھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ ان سب کی ایک زبان ہے"۔ [1]

ولی نے تمام اصنافِ سخن پر طبع آزمائی کی اور بہ اعتبار حروف تہجی باقاعدہ کلیات مرتب کیا جس میں غزلوں کی تعداد سب سے زیادہ ہے۔

"اصنافِ سخن کے لحاظ سے اس میں جو کچھ ہے وہ بجائے خود مکمل ہے۔ غزلیں تمام حروفِ تہجی کے شمار سے موجود ہیں۔ اسی طرح مستزاد، قصائد، قطعات، رباعیات ترجیع بند، مثنوی، غرض کہ ہر رنگ کی سخن آفرینی معقول تعداد میں نظر افروز ہے۔ چنانچہ اس مجموعہ میں بہ ترتیب ابجد ۴۲۲ غزلیں۔ ۷ مستزاد۔ ۱۲ مخمس۔ ۲۔ ترجیع بند۔ ۶۔ قصائد۔ ۲ مثنویاں۔ ۲۶ رباعیاں ۶ قطعات

---

[1] گلِ رعنا از عبدالحی ص ۸۶ - ۸۵

اور ۸۰ مفردات شامل ہیں"۔[1]

ہندی بھاشا اور دکنی الفاظ کے ساتھ جب فارسی الفاظ اور بحروں کا انصال ہوا تو اردو شاعری کی اپنی شکل ابھر آئی۔ ولی کا کلام اس کی بہترین ابتدائی مثال ہے جس کے مطالعہ سے اندازہ ہوتا ہے کہ فارسی زبان اور روایات نے اردو شعریات میں کتنا اہم کام انجام دیا ہے۔ عبدالحیٔ لکھتے ہیں:

" رفتہ رفتہ ملکی زبان میں جو نہ خالص ہندی تھی بلکہ عربی اور فارسی الفاظ کے امتزاج سے ایک نئی زبان ہو گئی تھی، طبع آزمائی کرنے کا شوق عام ہو گیا اور بڑھتا گیا یہاں تک کہ فارسی بحروں میں کہنے لگے"۔[2]

ولی نے اپنی شاعری میں جتنی بحریں استعمال کی ہیں وہ تمام تر فارسی سے مستعار ہیں۔ فارسی لفظیات کی شمولیت اور بحروں کے آہنگ سے ان کی شاعری پر کیا اثرات مرتب ہوئے اس کے لئے ولی کی غزلوں کے کچھ اشعار کا تجزیہ ضروری ہے جن میں فارسی اضافات و تراکیب کا عمل واضح ہے۔ مثلاً

تجھ زنخداں کے چاہ کنعاں میں
یوسف مصر دمبدم دستا
(چاہِ کنعاں۔ یوسف مصر)

---

[1] کلیاتِ ولی۔ مرتبہ احسن مارہروی صفحہ ۴۲
[2] گل رعنا۔ از سید عبدالحیٔ 〃 ۲۳

زرد رو ہے جو کیل بے فکرِ تسخیرِ طلا
مست ہوائے وحشی صفت زنہار نخچیرِ طلا
(فکرِ تسخیرِ طلا۔ نخچیرِ طلا)

جلوہ گر جب سوں وہ جمال ہوا
نورِ خورشید پائمال ہوا
(جلوہ گر۔ نورِ خورشید)

فیضِ تشبیہ قدِ دلبر سوں
سرو گلشن میں نہال ہوا
(فیضِ تشبیہ قدِ دلبر)

نشۂ سبزۂ خطِ خوباں
والیٔ عالمِ خیال ہوا
(نشۂ سبزۂ خطِ خوباں۔ والیٔ عالمِ خیال)

ترے جلوے میں اے ماہِ جہاں تاب
ہوا دل سربسر دریائے سیماب
(ماہِ جہاں تاب دریائے سیماب)
بچے گا کب تلک اے طائرِ دل جوشِ وحشت سوں
رنگہ کا دام لے آتا ہے وہ صیاد ہر ساعت
(طائرِ دل۔ جوشِ وحشت)

آگے ترے لباں کے کریں آچشمۂ حیات
لگتا ہے آب خضر مثالِ سراب آج
(چشمۂ حیات - آب خضر - مثالِ سراب)

کیا ہے ساقیٔ عشرت بہار الفت سوں
حنائے پنجۂ رنگیں نگار پائے قدح
(ساقیٔ عشرت - حنائے پنجۂ رنگیں - پائے قدح)

سدا ہے اس خم نیلی سوں جوشِ زن یہ بات
کہ نقدِ ہوشِ فلاطوں ہے رونمائے قدح
خم نیلی، جوشِ زن - نقدِ ہوشِ فلاطوں - رونمائے قدح

کیا ہوں سہو راہِ کوچۂ غم
ہوا ہوں بسکہ تیرے لطف سوں شاد
(راہِ کوچۂ غم)

چڑھی دیکھی بھواں تیری کماں قرباں ہوئے عاشق
بسانِ ناوکِ مژگانِ خوں افشاں ہوئے عاشق
(بسانِ ناوکِ مژگانِ خوں افشاں)

ہے گرم رقصِ شوق مئیں مونسِ فلک
بولا ہوں جب موں نغمۂ عشاق میں ملک
(گرم رقصِ شوق - مونسِ فلک)

کہوں کس سوں عزیزاں جا کے دردِ بے نشانِ دل
نہیں یک گوش محرم تا سنے آہ و فغانِ دل

غبارِ خاطرِ غمناک ہوں مجھ پہ ہوا ظاہر
کہ غیر از درد دوجا نہیں ہے بارکاروانِ دل

(دردِ بے نشانِ دل — آہ و فغانِ دل)
(غبارِ خاطرِ غمناک — بارکاروانِ دل)

تجھ مکھ اوپر ہے رنگ شراب ایاغِ گل
تیری زلف حلقۂ دودِ چراغِ گل

(رنگِ شرابِ ایاغِ گل۔ حلقۂ دودِ چراغِ گل)
(زلف کا تلفظ بروزن "طلب")

خوبیٔ اعجازِ حسنِ یار اگر انشا کروں
بے تکلف صفحۂ کاغذ ید بیضا کروں

(خوبیٔ اعجازِ حسنِ یار۔ صفحۂ کاغذ۔ یدبیضا)

سجن کی بزم سوں کیوں جا سکوں ولی باہر
جو قید حلقۂ گیسوئے پائدار کرے

(حلقۂ گیسوئے پائدار)

سیاہی خطِ شبرنگ سوں مصوّرِ ناز
لکھا نگار کے لب پر سخا خاموشی

(سیاہیٔ خطِ شبرنگ مصوّرِ ناز۔ نگارِ خاموشی)

کیوں نہ ہووے اے ولی روشن شبِ قدرِ حیات
ہے نگاہِ گرم گلرویاں چراغِ زندگی
(شبِ قدرِ حیات۔ نگاہِ گرم گل رویاں چراغِ زندگی)

ہر اک نقشِ قدم سوں دستۂ گل جلوہ پیرا ہو
اگر سیرِ گلستاں کر وہ رشکِ صد چمن نکلے
(نقشِ قدم۔ جلوہ پیرا۔ دستۂ گل سیرِ گلستاں رشکِ صد چمن)

کہاں ہے آج یارب جلوۂ مستانۂ ساقی
کہ دل سوں تاب جی سوں صبر سر سوں ہوش لے جاوے
(جلوۂ مستانۂ ساقی)

چمن میں جلوہ گر جب وہ گلِ رنگیں ادا ہووے
خزانِ خاطرِ عاشق بہارِ مدعا ہووے
(جلوہ گر گلِ رنگیں ادا۔ خزانِ خاطرِ عاشق بہارِ مدعا)

کیوں کرے ہے عزیزاں تاریکیٔ شبِ غم
وہ رشکِ ماہِ انور جو بے حجاب ہووے
(تاریکیٔ شبِ غم۔ رشکِ ماہِ انور)

نہیں واں آب غیر از آبِ خنجر
شہادت گاہِ عاشق کربلا ہے
(غیر از آبِ خنجر۔ شہادت گاہِ عاشق)

چہرۂ یار و قامتِ زیبا
گلِ رنگیں و سروِ رعنا ہے
(چہرۂ یار۔ قامتِ زیبا۔ گلِ رنگیں۔ سروِ رعنا)

سوادِ خطِ خوباں دل کشی میں
بہارِ گلشنِ ریحاں ہوا ہے
(سوادِ خطِ خوباں۔ بہارِ گلشنِ ریحاں)

ظاہر ہوا ہے مجھ پہ ترے ناز سوں صنم
رنگیں بہارِ حسن، بہارِ عتاب ہے
(بہارِ حسن ۔ بہارِ عتاب)

کیوں نہ ہو فوّارۂ خوں جوش زن رگ رگ سیتی
ہر نگاہِ تیز خوباں نشترِ فصّاد ہے
(فوّارۂ خوں۔ جوش زن۔ نگاہِ تیز خوباں۔ نشترِ فصاد)

چاک کرنے دامنِ صبر و قرار
دلبرِ رنگیں قبا درکار ہے
(دامنِ صبر و قرار۔ دلبرِ رنگیں قبا)

دیکھ اُس کی چشمِ شہلا کوں اگر
نرگسِ باغِ حیا درکار ہے
(چشمِ شہلا ۔ نرگسِ باغِ حیا)

دودِ عاشق کیا ہے سرمۂ چشم

داغِ دل دیدۂ سمندر ہے

(دودِ عاشق - سرمۂ چشم داغِ دل دیدۂ سمندر)

ہے کلیدِ فتحِ بابِ مدّعا

ناخنِ مشکل کشا شمشیر ہے

(کلیدِ فتحِ بابِ مدّعا - ناخنِ مشکل کشا)

آج گلگشتِ چمن کا وقت ہے اے نو بہار

بادۂ گل رنگ سوں ہر جامِ گل لبریز ہے

(گلگشتِ چمن. بادۂ گل رنگ - جامِ گل)

دیکھنا تجھ قد کا اے نازک کمر

باعثِ خمیازۂ آغوش ہے

(نازک کمر - باعثِ خمیازۂ آغوش)

ان اشعار کے تجزیہ سے ظاہر ہوتا ہے کہ ولی کی شاعری میں فارسی تراکیب و اضافات کا نمایاں اثر ہے اور اگر ان کی شاعری سے مفصل مثالیں پیش کی جائیں تو اندازہ ہوگا کہ یہ تراکیب و اضافات اکثر جگہ اضافت در اضافت میں تبدیل ہو گئی ہیں۔ یہ ولی کا اپنا کارنامہ ہے جو شاعری کی لفظیات کو ایک خاص آہنگ اور شعری لہجہ سے آشنا کرتا ہے جس پر فارسی کا پورا پورا دباؤ ہے اور جس کا وجود اس سے پیشتر نظر نہیں آتا کیونکہ قلی قطب شاہ، ملا وجہی وغیرہ شاعروں نے صرف فارسی بحریں اور قلیل تعداد میں عربی و فارسی کے مجرّد اور بکھرے ہوئے الفاظ ہی اپنے کلام میں استعمال کئے ہیں جبکہ ولی کے یہاں فارسی بحروں کے ساتھ فارسی تراکیب اور اضافتوں کا

ذخیرہ بھی شامل ہے۔

ولی کی کچھ غزلیں ٹھیٹ دکنی رنگ میں ہیں جن میں ہندی الفاظ یا روایتا کی پیروی کی گئی ہے۔ لیکن ان کی تعداد بہت کم ہے مثلاً"

براگی جو کہلاتے ہیں اُسے گھر بار کرنا کیا
ہوئی جو گن جو کئی پی کی اُسے سنسار کرنا کیا،

ولی کا دیوان ریختہ کا نقشِ اول سمجھا گیا ہے اور اسی بنیاد پر نقادوں نے دلّی کی شاعری پر اس کا اثر بتایا ہے۔ چونکہ ولی نے دہلی کا سفر کیا تھا اور وہاں مدّت تک رہے۔ اس لئے یہ امر فطری تھا کہ ولی کے توسل سے دکنی زبان ریختے کی شکل میں دلی آئی اور کافی مقبول ہوئی۔ گل رعنا میں عبدالحئی رقمطراز ہیں:

"ولی کچھ دنوں دلّی رہ گئے ان کا رنگ دلی میں خوب جما ہر طرف سے قدردانی کی گئی معرفت کی محفلوں میں قوال انھیں کی غزلیں گانے لگے اور ارباب نشاط یاروں کو سُنانے لگے۔ جو شعراء فارسی میں اظہار خیال کرتے تھے ان کو اردو میں بھی شعر کہنے کا شوق پیدا ہوا"[۱]

ولی ہی کے عہد میں دلی میں ولی کی تقلید میں شاعروں کی ایسی کافی تعداد ملتی ہے جو فارسی کے متوازی اردو میں بھی شعر کہتے تھے۔ ان شعراء میں سراج الدین علی خاں آرزو، شاہ مبارک آبرو

۱؎ گل رعنا از عبدالحئی صفحہ ۱۰۳ ان خیالات کو اس سے پہلے مولانا محمد حسین آزاد بڑی وضاحت سے پیش کر چکے ہیں۔

شاکرناجی، مضمون، یکرنگ وغیرہ نمایاں ہیں۔ سعد اللہ گلشن سے
ولی کا ملاقات کرنا اور اُن کے مشوروں پر عمل پیرا ہو کر ریختہ کو
اردوئے معلّی، جہاں آباد کی طرز میں ڈھالنا ظاہر کرتا ہے کہ ولی نے
دلی کے اثرات کو زیادہ قبول کیا اور اپنی دکنی زبان کے مقابلہ میں
اسے زیادہ اہمیت دی۔

سعد اللہ گلشن کا یہ قول۔

"این ہمہ مضامین فارسی کہ بیکار افتادہ اند در ریختہ
خود بکار ببر۔ از تو کہ محاسبہ خواہد گرفت" [۱]

اور ان کا یہ بیان۔

"شما زبان دکنی را گذشتہ ریختہ را موافق اردوئے
جہاں آباد موزوں کنید کہ تا موجب شہرت رواج
قبول خاطر صاحب طبعان عالی مزاج گردد" [۲]

اس بات کا بین ثبوت ہے کہ ولی دکنی زبان چھوڑ کر دلی کی
زبان کی طرف راغب ہوئے اُن کے دیوان کا بڑا حصہ اسی رنگ
میں ہے۔

عبدالسلام ندوی کہتے ہیں:

"تقریباً ولی کا ثلث دیوان اسی (دہلوی) زبان میں ہے
اور ان کے دیوان کا یہ حصہ در حقیقت شاہجہاں آباد
کا ساختہ و پرداختہ ہے۔ چنانچہ خود تذکرہ شعرائے
دکن نے اس کا اعتراف کیا ہے۔ سعد اللہ گلشن
کے فرمانے سے اپنے کلام کو دلی کی بول چال میں ترمیم
کیا۔ یہی وجہ ہے کہ مجھ کو دلی کے کئی قلمی دیوان دستیاب

---

[۱] شعر الہند از عبدالسلام ندوی صفحہ ۲۶
[۲] " " " " " ۲۶

ہوئے ان میں اکثر اشعار با یک دگر مختلف معلوم ہوتے ہیں۔"

ان اقوال سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ ولی نے ابتدا میں دکنی زبان کو ریختہ میں شامل کیا لیکن بعد کو وہ دلی کی زبان سے متاثر ہوئے اور اپنے دیوان کو انھوں نے دلی کے شعری طرز میں ڈھال دیا۔ عہد ولی میں دکن اور دلی کی شاعری کا اگر مطالعہ کیا جائے تو دونوں جگہ کی شاعری اپنی لفظیات میں کہیں کہیں مشترک معلوم ہوگی۔ یہ اشتراک زیادہ تر پراکرت ہندی زبان کا مرہون منت ہے جو شمالی ہند سے کر دکن تک پھیلی ہوئی تھی اور جس نے دلی اور دکن جیسے دور افتادہ مقامات کی شعری لفظیات کو ایک لڑی میں پرو دیا تھا۔

ولی کے کلام کے ساتھ اسی زمانے کے دلی کے شاعروں کے یہاں جو مشترک رنگ ملتا ہے، وہ ریختہ میں غور طلب ہے۔ دلی کی شاعری میں بھی فارسی بحور، اوزان، آہنگ اور تراکیب و اضافات کا وہی ذخیرہ اور انداز ہے جو دلی کی شاعری میں مروج ہے۔ مثلاً

خان آرزو

مغاں مجھ مست بن پھر خندۂ قلقل کا نہ ہوئے گا
مئے گلگوں کا شیشہ ہچکیاں لے کے روئے گا

فلک نے رنج تیر آہ سے میرے کسی کھینچا
لبوں تک دل سے شب نالے کو میں نے نیم رس کھینچا

دریا عرق میں ڈوبا تجھ صاف تن کے آگے
موتی لے کان پکڑے تیرے سخن کے آگے

ساتھ پروانے کے الفت سیتی روتے روتے
شمع نے جان دیا صبح کے ہوتے ہوتے (جان [illegible])

آبرو

یوں دل ہمارا عشق کی آتش میں خوش ہوا
بھن کر تمام آگ میں کھلتا ہے جوں چنا

کہتے ہو سچ کہ پیچ ہو کیا بیاں کے تئیں
کرنا ہے قتل کس کوں چلے ہو کہاں کے تئیں

توجہ اس دنیا کے تئیں دل کوں تنگ رکھتا ہے خوب
خوف ہے گرداب کا کشتی کوں مت بھاری کرو

ایک چھال ہے مجھ پہ خوشنمائی کی قبا
دوسرا کوئی جامہ زیبوں میں رہا جو ہے نہ یہ

پھول جب پھولا ہوا تب بھید اس کا آشکار
تھا نہاں غنچے کے دل میں بجو دہن کا خار خار

دیکھتے ہیں ہم یار کا منہ جب سب خواب ہیں
آتی ہے نیند تب سب ہمیں آفتاب ہیں

مظہر

سجن کس کس مزے سے آج دیکھا ہم طرف یارو
اشارہ کر کے دیکھا ہنس کے دیکھا مسکرا دیکھا

کنجی کوں بغل میں لے سونا
صاحب زر کوں سادہ داری ہے

ناحق ستم کسو پہ وہ شوخ کب کرے ہے
دیتا ہے ٹانگ اس کوں جو فعل بد کرے ہے

کھول کر بندِ قبا دل کوں مرے غارت کیا
یہ حصارِ قلب جاناں ہیں کھلے بند دل لیا

صحبت تم رو برو رہونے کی کھلتے ہو قسم جھوٹی
نما آئینہ تم اک دم بھی رہ سکتے ہو مو دیکھو دمو، (معنی منہ)

شاہ ولی اللہ اشتیاق :

چھوڑ کر تجھ کو ہمیں اور سے جو لاگ لگی
نہیں مہندی یہ ترے تلووں سیتی آگ لگی

رائے آنند رام :

دھوم آنے کی کس کے گلزار میں پڑی ہے
ہاتھ ار گچے کا پیالہ نرگس لئے کھڑی ہے

مضمون :

کیا تجھ بلبل نے باندھا ہے چمن میں آشیاں
ایک تو گل بے وفا اور تس پہ جورِ باغباں

ایک تو تھا ہی وہ مہ رو خود پسند
ہو گیا دیکھ آرسی کے تئیں دو چند

ہنسی تری پیارے پھلجھڑی ہے
یہی غنچے کے دل میں گلجھڑی ہے

یک رنگ :

جب سیتی گل رخاں سے یار ہوا
خلق کی میں نظر میں خار رہا

تجھ زلف کا یہ دل ہے گرفتار بال بال
یک رنگ کے سخن میں خلاف ایک مو نہیں

زخمی برنگِ گُل ہیں شہیدانِ کربلا
گلزار کے نمط ہے بیابانِ کربلا

شاکر ناجی:

دیکھ ہم صحبت کی دولت سے نہ رکھ چشمِ کرم
لب صدف کے تر نہیں ہر چند ہے گوہر میں آب

آج تو ناجی سجن سے کرتا اپنا عرضِ حال
مرنے جینے کا نہ کر تو سواس ہونی ہو سو ہو

وظیفہ راگنی کے سُر میں زاہد کفر ہے مت پڑھ
نہیں تسبیح تیرے ہاتھ میں یہ راگ مالا ہے

اک بار جو بغل میں لوں اس سرو قد کے تئیں
بالا بتاؤں خضر کی عمرِ ابد کے تئیں

جب ولی دکن سے دلّی آئے تو انھوں نے دلّی کی زبان کو اپنایا ڈاکٹر مسعود حسین لکھتے ہیں،

"جب ولی اپنی دکنی بولتے ہوئے دلّی میں داخل ہوئے ہیں تو انھیں ایک ترقی یافتہ زبان سے سابقہ پڑتا ہے جس کی شہادت خود ان کے دیوان سے ملتی ہے۔"[1]

فارسی بحور و اوزان اور آہنگ کے ساتھ مقامی ہندی بھاشا یا دکنی لفظیات کو ریختے کی شکل میں لانے کا رواج ہمیں شمالی ہند اور دکن دونوں جگہ نظر آتا ہے۔ لیکن ولی کے وقت سے شمال اور دکن کی شعری زبان میں آہستہ آہستہ فرق واقع ہونے لگتا ہے۔

[1] اردو زبان اور ادب از ڈاکٹر مسعود حسین صفحہ ۴۲

جس کی واضح صورت خود ولی کے دیوان اور ولی کی شاعری میں ملتی ہے۔ ڈاکٹر مسعود حسین نے ولی کی زبان کو دکنی کے مقابلہ میں ترقی یافتہ اس لئے بتایا ہے کہ دکن کی مقامی لفظیات کا عنصر شمالی ہند میں تدریج کم ہو جاتا ہے اور فارسی اور بھاشا کا رنگ ابھرنا شروع ہوتا ہے۔

"دکن اور شمالی ہند کے لسانی اختلافات کی بہترین عکاسی ہمیں ولی کے دیوان میں ملتی ہے۔ دکن کے توسط سے اپ بھرنش کی قدیم روایات سے وابستگی اور لسانی تبدیلیوں کا احساس دونوں پہلو بہ پہلو جھلکتے ہیں یہی نہیں ہندی اور فارسی الفاظ کی آمیزش میں بھی دھوپ چھاؤں کی سی کیفیت نظر آتی ہے"۔[1]

ولی کی تقلید میں جو دہلوی شاعر اردو شاعری کی طرف متوجہ ہوئے ان کی تاریخی اہمیت محض اس لئے کم نہیں ہو سکتی کہ وہ ولی کے مقلد تھے کیونکہ دوسرے پہلو پر اگر غور کیا جائے تو دہلوی شاعروں کی زبان کے اثرات اور مجموعی طور پر ولی کی زبان کے نقوش ادبی نقطۂ نظر سے دکنی پر فوقیت حاصل کرتے ہوئے معلوم ہوتے ہیں جس کی مثال خود ولی کا دیوان ہے۔ اس رشتے سے ولی دہلوی شاعروں ہی کے ساتھ ہیں نہ کہ دکنی کے۔ عبدالسلام ندوی لکھتے ہیں:

"لیکن حسن قبول ولی کے کلام کو حاصل ہوا اور ان کے کلام کے اثر سے محمد شاہی دور میں شاہ مبارک آبرو محمد شاکر ناجی، شیخ شرف الدین مضمون اور مصطفی خاں یکرنگ وغیرہ متعدد اساتذہ پیدا ہو گئے جن کی ذات سے دلی میں اردو شاعری کی بنیاد قائم ہوئی"۔[1]

---

[1] عبدالسلام ندوی شعرالہند صفحہ ۲۸

عبدالسلام دہلی کے شاعروں پر ولی کا اثر تو بتاتے ہیں لیکن ولی پر دلی کے لسانی اثرات نظر انداز کر جاتے ہیں۔

"گل رعنا" میں عبدالحئی کا قول ہے۔

"اردو شاعری کا مرکز نقل دکن سے دلی منتقل ہوتا ہے"۔[1]

شیرانی کہتے ہیں۔

"دہلی سے اردو ہندوستان کے مختلف حصوں میں پہنچتی ہے"۔[2]

ان اقوال کی روشنی میں یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ ولی کے ساتھ اٹھارہویں صدی کے ابتدائی عہد میں اردو شاعری دلی میں اپنا مرکز قائم کرتی ہے اور وہاں سے ادبی حیثیت اختیار کرکے ہندوستان کے دیگر گوشوں میں پھیلتی ہے۔

محمود شیرانی نے "پنجاب میں اردو" میں اردو کو دلی کی قدیم زبان ماننے سے انکار کیا ہے۔ انھوں نے پنجاب اردو کا ابتدائی گہوارہ ثابت کیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں۔

"اردو دہلی کی قدیم زبان نہیں ہے بلکہ وہ مسلمانوں کے ساتھ دہلی جاتی ہے اور چوں کہ مسلمان پنجاب سے ہجرت کرکے جاتے ہیں اس لئے ضروری ہے کہ وہ پنجاب سے کوئی زبان اپنے ساتھ لے کر گئے ہوں"۔[3]

---

[1] گل رعنا از عبدالحئی صفحہ ۳۰

[2] پنجاب میں اردو از محمود خاں شیرانی صفحہ 19

[3] " " " " صفحہ ۲۲

محمود خاں شیرانی کے قول سے اختلاف کرتے ہوئے مولوی عبدالحق لکھتے ہیں:

"سیاسی واقعات کی بنیاد صرف اس قیاس پر ہے کہ پنجاب سے مسلمان ہجرت کر کے گئے اس لئے جو زبان وہ اپنے ساتھ لیتے گئے وہی دلّی میں بولی جانے لگی اور یہ وہی زبان ہے جو اب اردو کہلاتی ہے یہ کسی صورت سے بھی قابلِ تسلیم نہیں۔ یہ کیونکر ممکن ہے کہ جو شخص پنجاب سے ہو کر یا وہاں رہ کر دلّی آئے تو وہ اپنی زبان دلی میں رائج کر دے گا۔ اول تو یہ قیاس ہی صحیح نہیں ہے کہ مسلمانوں کی ہجرت پنجاب سے اس کثیر تعداد میں ہوئی کہ وہ دلّی پر اس طرح چھا گئے کہ انھیں کی زبان رائج ہو گئی۔ اور سب اہلِ دہلی اور نواح دہلی نے اسے اختیار کر لیا۔ دوسرے پنجاب کی حالت ایسی نہ تھی کہ وہاں زبان مستقل طور پر بن سکتی۔ وہ اس زمانہ میں اس قدر پامال رہا کہ وہاں اس کی توقع ہی نہیں ہو سکتی تھی۔ باقی رہا یہ امر کہ بعض الفاظ پنجاب سے آئے اور دہلی میں رائج ہو گئے تو اسے تسلیم کرنے میں کسی کو عذر نہیں۔ یہ ہر زبان میں ہوا ہے اور اب بھی ہو رہا ہے۔ دنیا کی کوئی زبان یہ دعویٰ نہیں کر سکتی کہ اس میں دوسری زبانوں کے الفاظ آکر نہیں ملے۔ کسی زبان کے بننے میں امن، استقلال، حکومت تہذیب و شائستگی کا ہونا ضروری ہے اور یہ دہلی ہی کو میسر ہوا

ہوا ہے۔[1]

محمود شیرانی قدیم اردو کو پنجاب کا گہوارہ بتلاتے ہیں جو بڑی حد تک قابلِ قیاس ہے اور جو یقیناً اپنی ابتدائی تاریخ حیثیت رکھتی ہے۔ لیکن مولوی عبدالحق جس اردو کا ذکر کرتے ہیں وہ دلی کی باقاعدہ اور باسلیقہ زبان ہے جس میں کاروباری اور تجارتی تبادلہ خیال کے علاوہ ادب کا بھی رچاؤ شامل ہونے لگا تھا یہ اردو دلی ہی کی پیداوار ہے کیونکہ یہ اس وقت ظہور میں آئی جب نادر شاہ کی تباہ کاریوں کے بعد دلی کی فضا میں ایک ٹھہراؤ اور سکون پیدا ہو گیا تھا اور جہاں کی تہذیب اور شائستگی نے اس میں شعر گوئی کے عناصر کو داخل کر دیا تھا۔ حقیقت میں اٹھارہویں صدی کا یہی عہد اردو کے شعری سرمائے کا پہلا اور مکمل دور ہے جس میں اردو اپنے مخصوص لباس میں ظاہر ہو کر ہندوستان کی دوسری زبانوں سے بالکل الگ اور نمایاں ہو جاتی ہے۔

---

[1] تنقیدات عبدالحق ـ مولوی عبدالحق صفحہ ۱۲۷

چوتھا باب

اٹھارہویں صدی کی دِلّی

اٹھارہویں صدی کی دلّی

اٹھارہویں صدی کی دلّی کئی اعتبار سے بہت اہم ہے۔ اوّل
یہ کہ اس صدی میں پہلی مرتبہ باضابطہ اردو شاعری نے فن، موضوعات
اصنافِ سخن اور زبان و بیان کی مکمل نزاکتوں کے ساتھ اپنا خاکہ
متعین کیا۔ دوسرے یہ کہ اس عہد میں جتنے بھی شاعر پیدا ہوئے وہ
کسی نہ کسی حیثیت سے ہمیشہ دلّی ہی کے ماحول سے وابستہ رہے۔ تیسرے
یہ کہ اردو کے ادبی اور شعری سرمایہ الفاظ کا بیشتر حصّہ جو بعد کی
صدیوں تک رائج اور مستند رہا، اسی زمانے میں منظرِ عام پر آیا۔

اردو کے محققین اور ماہرینِ لسانیات نے یوں تو اردو کے ابتدائی
سراغ میں صدیوں پہلے کے ہندوستانی تاریخ اور تہذیب کو کھنگالنا
اپنا شیوہ بنا لیا ہے اور اس سلسلے میں تان یہیں پہ ٹوٹتی ہے کہ اردو
کے الفاظ اور ان کے استعمال کے لئے ہمیں بہرحال ساتویں یا آٹھویں
صدی تک پیچھے جانا پڑے گا۔ پھر بھی بات اس سطح پر ختم نہیں ہوتی
ہر نقاد اور محقق مقامی اور صوبائی طرفداری کے بل بوتے پر اردو کو
اپنے مرکز کی طرف کھینچ کر یہ ثابت کرنے کی کوشش کرتا ہے کہ اردو کی

کہ اردو کی پیدائش اسی کے خطے کی ہے۔ محمود شیرانی اردو کو پنجاب کے علاقے میں لے جاتے ہیں۔ محی الدین قادری زور دکن کی سرزمین کو اردو کا اولین گہوارہ بتاتے ہیں۔ شوکت سبزواری سب سے الگ بہار میں اردو کے ابتدائی نقوش تلاش کرتے ہیں۔ مسعود حسین کے نزدیک اودھ اردو کا پہلا گھر ہے۔ ان محققین میں چند کو چھوڑ کر زیادہ تر شدت پسندی کا شکار ہیں۔ یہ تحقیقات لسانی نقطۂ نظر سے خواہ کتنی ہی اہم ہوں، اردو شعر و ادب کو مجموعی طور پر سمجھنے میں زیادہ معاون نہیں۔

مجرد تحقیق اور تنقید کا بنیادی عیب یہ ہے کہ ان میں سالمیت کو نظر انداز کر کے جزئیات پر زور دیا جاتا ہے اور اکثر بات دو اور دو چار کے اصول پر ریاضی کی حدود میں پہنچ جاتی ہے۔ اردو کی تحقیق اور تلاش میں بھی یہی ہوا۔ محققین کو اردو میں اگر کہیں کہیں پنجابی الفاظ نظر آئے تو اسے پنجابی سے قریب کر دیا۔ اگر دکنی الفاظ کی جھلک ملی تو دکنی کہہ دیا گیا۔ اگر برج بھاشا کا اثر دکھائی دیا تو اسے بھاشا سے ماخذ قرار دے دیا۔ جب کہ ہونا یہ چاہیے تھا کہ اردو کی سالمیت کو ذہن میں رکھتے ہوئے اس کے مزاج، بناوٹ اور نمایاں اشکال کو سمجھا جاتا۔ مثال کے طور پر پندرھویں اور سولھویں صدی کی ہندی شاعری میں مقامی بولیوں اور زبانوں کے الفاظ کے دوش بدوش عربی اور فارسی الفاظ کی بگڑی ہوئی صورتیں بھی ملیں گی۔ کبیر، سور داس، رس کھان اور بہاری وغیرہ کی تخلیقات ہی میں نہیں بلکہ ان سے بہت پہلے "پرتھوی راج راسو" میں عربی اور فارسی لفظیات کا ذخیرہ موجود ہے۔ ان الفاظ کی بنیاد پر رائے قائم کر لینا کہ فارسی اور عربی۔ ہندی یا بھاشا سے قریب ہیں نادانی ہے اسطرح اردو کی بابت یہ بھی صحیح نہیں ہے کہ اس کا خمیر صرف پنجابی یا صرف دکنی سے پیدا ہوا۔ یا یہ کہ وہ صرف بھاشا سے

نکلی۔ ابتدا میں اُردو نے اپنی زندگی اور بقا کے لئے تھوڑا تھوڑا خون ہر سمت سے لیا لیکن بعد کو بہت جلد یہ خون اُس کا اپنا ہو گیا۔ ہاں ہم اس کے دو دھاروں کو نہیں بھلا سکتے۔ جنھوں نے اردو کو واقعی توانائی اور بالیدگی بخشی ہے۔ یہ دو دھارے فارسی اور بھاشا کے ہیں جن کا ملاپ شمالی ہند اور دلّی میں ہوا۔ ہمارا موضوع اُسی خون اور انہی دو دھاروں تک محدود ہے۔

اٹھارہویں صدی کی شعری سرمایۂ الفاظ کو سمجھنے کے لئے دلّی کی مرکزیت اور فضا کو ذہن میں تازہ کرنا ضروری ہے۔ اگر دلی کے تاریخی عروج و زوال کا تجزیہ مطالعہ کیا جائے تو دلّی کے بہت سے پہلو سامنے آتے ہیں مثلاً تاریخی دلّی، سماجی اور تہذیبی دلّی، ادبی دلّی، آرزو اور قائم کی دلّی، میر اور سودا کی دِلّی، محمد شاہی عہد کی دلی وغیرہ۔ میر نے جب یہ شعر کہا تھا ؎

دل کی بربادی کا کیا مذکور ہے
یہ نگر سو مرتبہ لوٹا گیا

تو یہ صرف میر کے دل کی تباہی نہ تھی بلکہ پوری دلّی کا مرثیہ تھا۔

اورنگ زیب کی وفات (۱۷۰۷ء) سے مورخین سلطنتِ مغلیہ کے زوال کی ابتدا بتاتے ہیں۔ یہ زوال بتدریج اٹھارہویں صدی میں اپنی تکمیل کو پہنچا جس سے دلّی کی سیاسی مرکزیت بالکل ختم ہو گئی۔ سیّدوں نے مرزا روشن اختر کو محمد شاہ کا خطاب دے کر دلی کا بادشاہ بنا دیا۔ محمد شاہ کی رگوں میں تیموری خاندان کا جو خون بابر، اکبر اور جہانگیر جیسے اجداد کے وسیلے سے پہنچا تھا اُس نے یہاں اور ہی گل کھلایا۔ محمد شاہ نے طاؤس و رباب کو شمشیر و سنان پر ترجیح دی اور اپنے وقت کا "رنگیلا" بن گیا۔ جادو ناتھ سرکار کے حوالے سے موجد ارنے لکھا ہے:

" اس عہد میں مغل بادشاہوں کے زوال سے زیادہ کوئی اور بات تعجب انگیز نہ تھی۔ انھوں نے اپنے کوئی وارث ایسے نہیں چھوڑے جو سلطنت کے اہل ہوتے۔ عبدالرحمٰن اور مہابت، سعد اللہ اور میر جملہ، ابراہیم اور اسلام خاں رومی وغیرہ جنھوں نے سترھویں صدی کی ہندوستانی تاریخ کو بنایا تھا، اپنے کسی لائق و مناسب جانشین کو پیدا نہیں کر سکے۔ اسی کے ساتھ دلی کے تخت پر جن بادشاہوں کو بٹھایا، ان کا انتخاب غلط تھا۔ یہ انتخاب چونکہ خوشامد پسند درباریوں کی رائے سے ہوتا تھا، اس لئے بیوقوف اور نااہل بادشاہ کو سلطنت دے کر درپردہ دوسرے لوگ حکومت کرتے تھے "[1]

جب اس طرح دلی کی بادشاہت کا سیاسی شیرازہ بکھرنے لگا، تو ایک طرف سکھ، جاٹ، مرہٹے اور پٹھان اطراف کے صوبوں سے بغاوت پر اتر آئے اور دوسری طرف موقع غنیمت جان کر نادر شاہ نے حملہ کر دیا نادر شاہ ایرانی تھا اور ہندوستان کو فتح کرنے کا خواب لے کر چلا تھا دلی کے عیش پسند بادشاہ کی عیش پسند فوج میں اتنی سکت نہ تھی کہ مغربی سرحد پر نادر کے حملوں کو روکتی۔ چنانچہ نادر بے خوف و خطر کابل اور پنجاب کو فتح کرتا ہوا دلی میں در آیا۔ محمد شاہ نے مجبوراً اس سے صلح کر لی۔ اور دلی شہر میں عارضی امن قائم ہو گیا۔ لیکن اسی دوران کچھ شر پسندوں نے نادر کے قتل کی افواہ اڑا دی۔ نادر شاہ اس پر اتنا برہم ہوا کہ اس

---

[1] ایڈوانس ہسٹری آف انڈیا از مو۔ محمد اد صفحہ ۱۲۰

نے اپنی ایرانی سپاہ کو شہر میں قتلِ عام کا حکم دے دیا۔ ہندوستان کی تاریخ کے اس اہم واقعہ کو مورخین نے بہت تفصیل سے لکھا ہے۔

"اپنے قتل کی خبر سن کر نادر شاہ نے شہر دلی کے تمام باشندوں کو موت کے گھاٹ اتارنے کا حکم دے دیا۔ قتلِ عام صبح کے آٹھ بجے سے سہ پہر تک تیزی کے ساتھ جاری رہا۔ شہر میں گھروں کو لوٹا اور جلایا گیا۔ بے شمار لوگوں کو تہ تیغ کر دیا۔ بلا امتیاز مذہب و قوم اور بے تفریق عمر و سن دلّی والوں کا خون بہایا گیا۔ انھیں آگ میں جھونک دیا۔ عورتوں کو کنیز بنا لیا۔ ایرانی سپاہی برابر لوٹ مار کرتے رہے۔ اور آخر میں شہر کے مجبور بھوکے پیاسے لوگوں سے زبردستی تین کروڑ روپیہ اور بہت سی شاہی دولت لے کر مع تخت طاؤس نادر اپنے ملک کو روانہ ہو گیا۔ نادر کے اس حملے نے مغلیہ سلطنت اور دلی کو خون میں لت پت کر کے بے بس اور مجبور حالت میں چھوڑ دیا۔"[1]

"انتخاب کلام میر" کے دیباچہ میں مولوی عبدالحق نے بھی اس واقعہ کی طرف اشارہ کیا ہے۔

"اس وقت (اٹھارہویں صدی) کی دلّی تاریخ میں خاص حیثیت رکھتی ہے۔ وہ ہندوستان کی جان اور سلطنت مغلیہ کی راجدھانی تھی۔ مگر ہر طرف سے آفات کا

---

[1] ایڈوانس ہسٹری آف انڈیا   از موجمدار   صفحہ ۱۱۲۱

نشانہ تھی۔ اس کی حالت اُس عورت کی سی تھی جو بیوہ تو نہیں پر بیواؤں سے کہیں زیادہ دکھیاری ہے! اولوالعزم تیمور اور بابر کی اولاد ان کے مشہور شہرۂ آفاق تخت پر بے جان تصویر کی طرح دھری تھی۔ اقبال جواب دے چکا تھا اور بادِ انحطاط کے سامان ہو چکے تھے اور سیاہ زوال گردو پیش منڈلا رہا تھا۔ بادشاہ دست نگر اور امیر مضمحل اور پریشان تھے۔" [1]

دلی اس مصیبت سے ابھی سنبھلنے بھی نہ پائی تھی کہ نادر شاہ کے جانشین پر احمد شاہ ابدالی نے حملہ کر دیا ادھر دلی کے تخت پر محمد شاہ کے انتقال کے بعد اس کا لڑکا احمد شاہ بادشاہ کی حیثیت سے تھا۔ ابوظفر ندوی نے لکھا ہے۔

"۱۷۵۲ء میں غازی الدین وزیر نے اس کی آنکھیں نکلوا دیں اور جہاں دار شاہ کے لڑکے کو عالمگیر ثانی کا خطاب دے کر تخت پر بٹھا دیا۔ وزیر نے پنجاب پر قبضہ کرنا چاہا لیکن احمد شاہ ابدالی فوراً پنجاب آ گیا اور وہاں سے دلی آ پہنچا اور ایک روہیلا سردار نجیب الدولہ خاں کو اپنا قائم مقام بنا کر واپس ہوا۔ غازی الدین نے مرہٹوں کو ترغیب دے کر دہلی اور پنجاب پر اُن کا قبضہ کرا دیا۔ یہ دیکھ کر نجیب الدولہ روہیل کھنڈ چلا گیا اور پنجاب کے پٹھان حاکم کابل پہنچے۔ احمد شاہ ابدالی مرہٹوں کی

[1] دیباچہ انتخاب کلام میر از مولوی عبدالحق صفحہ ۱۱

سرکوبی کے لئے ہندوستان روانہ ہوا۔ غازی الدین کو
جب یہ معلوم ہوا تو اُس نے عالمگیر ثانی کو قتل کر ڈالا اور
خود بھاگ کر سورج مل نامی ایک جاٹ کے پاس چلا گیا[1]۔
ابدالی نے مرہٹوں کو شکست دینے کی خاطر کئی حملے کئے۔ مرہٹوں کا پیشوا
جو دلی کی سلطنت کا خواب دیکھ رہا تھا، ابدالی کے سامنے آگیا لیکن پانی
پت کے میدان میں ابدالی کی فوج نے پیشوا کو ناکام کر دیا اور وہ اسی
غم میں مر گیا۔

"ابدالی دہلی پہنچا اور شاہ عالم کو بادشاہ بنا کر واپس آگیا۔
شاہ عالم ان دنوں بہار پر قبضہ کرنا چاہتا تھا۔ جب
اُس کو کسی طرف سے کوئی امداد نہیں ملی تو وہ الہ آباد
میں دس برس انگریزوں کا پنشن خوار بن کر مقیم رہا۔
پھر مرہٹوں کی امداد کے بھروسے دلّی آیا۔ لیکن غلام قادر
روہیلا نے جو دہلی پر قابض ہو گیا تھا، شاہ عالم کی آنکھیں نکال
لیں۔ آخر مرہٹوں نے غلام قادر کے پنجے سے نکال کر بادشاہ کو
اپنے قبضہ میں رکھا۔ اس طرح عرصہ تک شاہ عالم مرہٹوں
کا دست نگر رہا۔ ۱۸۰۳ء میں انگریزوں نے مرہٹوں
سے نجات دلا کر اس کی پنشن مقرر کر دی۔ اب ہندوستان
کی بادشاہت تو انگریزوں کے ہاتھ میں آئی اور شاہ
عالم صرف دہلی کا بادشاہ ہو کر رہ گیا"[2]

ابدالی کے متواتر حملوں سے دہلی کا یہ حال تھا۔

---

[1] مختصر تاریخ ہند ازابو ظفر ندوی صفحہ ۵۷
[2] " " " " " صفحہ ۵۹

یہ شاہی شہر پھر ایک بار ظلم اور غارت گری کا نشانہ بن گیا
اور یہاں کے باشندے اپنی زندگیاں اور مال و متاع
کو کھو بیٹھے۔" سلہ

اورنگ کے انتقال ۱۷۰۷ء سے شاہ عالم ثانی کے اندھا کئے جانے اور ۱۸۰۲ء میں نام کا بادشاہ رہ جانے تک کے اس تاریخی جائزے سے اندازہ ہوتا ہے کہ اٹھارہویں صدی کی دلی تباہیوں کی زد پر تھی۔ اُس وقت طوائف الملوکی کا دور دورہ تھا۔ شاہی افراد سے لے کر عوام الناس تک کا ذہنی اطمینان اور سکون چھن چکا تھا۔ دلی اپنی سیاسی مرکزیت کھو چکی تھی لیکن دوسری طرف یہی وہ نازک انتشار و آشوب کا دور تھا جس میں اردو شاعری دلی میں اپنا مرکز قائم کر رہی تھی اور اپنی شعری لفظیات مجتمع کرنے میں کوشاں تھی۔

دکن کی شاعری سے قطع نظر کہ وہ سترھویں صدی میں بالکل خام اور ان گھڑ شکل میں تھی۔

اردو شاعری کا پہلا مرکز شمالی ہند میں اٹھارہویں صدی کی دلی ہی کو مانا جاتا ہے۔ اُس وقت سیاسی حیثیت سے ایک دلی ختم ہو رہی تھی اور اُس کی جگہ ادبی اور تہذیبی دلی اپنا مقام بنا رہی تھی۔

دلی شہر اپنے جائے وقوع میں راجستھانی پنجابی، برج اور ہریانی کے حلقوں میں گھرا رہا ہے ان صوبوں کی تہذیبوں اور زبانوں سے دلی کا متاثر ہونا یقینی اور فطری تھا۔ یہ اثرات ہمیں دلی اور اطراف کے ملحقہ مقامات پر آج تک ملتے ہیں اور

سلہ ایڈوانس ہسٹری آف انڈیا از مزمجدار صفحہ ۱۱۲۲

عوام کی زبان اس کی مشاہد ہے۔ لیکن ہندوستان میں مسلمانوں کی آمد سے جو نیا ابلاغی کلچر وجود میں آیا اور باہری زبانوں نے اپنا جادو جگایا اُس سے زیادہ تر دلی ہی نے اثرات قبول کیے۔ اردو شاعری نے اسی شہر میں بچپن اور جوانی کی منزلیں طے کیں یہ شہر دارالسلطنت بھی تھا اور فوجی چھاؤنی بھی۔ یہاں شاہی طرزِ حکومت کے اصول کارفرما تھے بادشاہِ وقت کا فرمان سب کچھ تھا۔ سزا کے وہی طریقے تھے جو عموماً اسلامی ممالک میں رائج تھے۔ مثلاً ہاتھ قلم کرنا۔ دار پہ چڑھانا، ہاتھوں کے کوڑے کاٹ دینا، جسم کی کھال کھنچوا دینا۔ مجرموں کو عبرت کے لیے سڑکوں پر گھسیٹنا وغیرہ۔ شہر کا نظم کوتوال کے سپرد تھا۔ سماجی برائیوں اور بدعنوانیوں کی روک تھام کے لئے احتساب کا صیغہ تھا۔ محتسب ہر شخص کے اعمال و حرکات پر کڑی نظر رکھتا تھا۔ نقیب اور نقارچی شاہی اعلان کے کام پر مامور تھے۔ مذہبی فتووں کے لیے قاضی مفتی اور صدر تھے۔ تعلیمی معاملات کے لئے مدارس، مسجد اور خانقاہ تین قسم کے ادارے تھے جن میں اپنے طور پر مذہبی، روحانی اخلاقی اور دنیاوی تعلیم دی جاتی تھی، فلسفہ، طب، نجوم، رمل، جفر، اخلاقیات، قیافہ، ہیئت، بیان، معقول و منقول حدیث، قرآن، فقہ، تاریخ، ادب اور تصوف وغیرہ اس عہد کے علوم عام تھے اسی کے ساتھ فن سپہ گری، تیر اندازی اور شہ سواری کے فن بھی سکھائے جاتے تھے۔

دلّی کی زندگی کے تین اہم طبقے تھے۔ طبقۂ اعلیٰ کی نمائندگی شاہی دربار سے وابستہ تھی جہاں شہزادے اور شہزادیاں، بیگمات، کنیزیں، غلام، وزرا اور عمائدین کا دخل تھا۔ دوسرا متوسط طبقہ تھا جس میں شہر کے رؤسا، امرا، شرفا اور جاگیردار

شامل تھے۔ ان کی زندگیوں کا انداز و معیار ہر چند شاہی طور و طریق سے کمتر ہوتا تھا لیکن اس ہی عکس اسی شہنشاہیت کا تھا۔ تیسری نچلی سطح پر عوام تھے۔ یہ لوگ اپنے مرتبوں کے مطابق زندگی کا اونچا نیچا معیار رکھتے تھے۔ ان میں دوکاندار، تجارت پیشہ لوگ، حکیم نجومی، رمال، رقاص، رقاصہ، موسیقار، صراف، دلال، سبزی فروش اور شہر کے دوسرے کاروباری باشندے شامل تھے۔

مسلمانوں کی آمد کے بعد ہندوستان اور خصوصاً دلی میں صنعت کو بہت فروغ ہوا۔ محمود شیرانی لکھتے ہیں:

"لیکن مسلمانوں کی آمد عظیم الشان تغیرات کا پیش خیمہ ہے۔ جن کے آنے پر اقتصادی، تمدنی، معاشی اور سیاسی انقلاب رونما ہوئے۔ مسلمان فاتح کی حیثیت سے آئے اور بہت جلد اس سرزمین کو اپنا وطن تصور کرنے لگے انھوں نے ممالک خارجہ کی تجارت کا دروازہ اس ملک پر کھول دیا۔ بیسیوں صنعتیں مثلاً کاغذ سازی، پشمینہ سازی، زین سازی، نعلبندی، باغبانی، طب یونانی فن تعمیر، کاشی کاری، آئینہ سازی، سیلاری، دارو سازی، کشتی گیری اور شال بافی وغیرہ کو ترویج دیا اور زندگی کے ہر شعبہ اور فن کو نمایاں ترقی دی۔"[1]

اٹھارہویں صدی کی شاعری سے ذیل میں ان الفاظ کا ایک اشاریہ پیش کیا جاتا ہے جس سے دلی شہر کی زندگی کا ہلکا سا خاکہ مرتب

---

[1] پنجاب میں اردو از محمود شیرانی ص ۱۸۱

ہو سکتا ہے اور اس عہد کی مصروفیات، رسوم، عقائد اور اشغال
وغیرہ کا اندازہ کیا جا سکتا ہے مثلاً"

راج پانا۔ جمنا۔ رمنا۔ میرزائی، کھیت آنا، راج
بہادر، روپ نگر، کوکا، راجپوت، رجپوتی، ناد کا طفل
پتنگ، جامع مسجد، جامع قطع کرنا۔ گزک، چکن دوز،
کارچوب، کشیدہ ابرو، املی کا محلہ۔ نادر شاہ۔ لعل خاں
جہانگیری۔ چہرہ لکھنا۔ مغربی تلوار، گلال چھڑکنا، محمد شاہ
بلبل لڑانا۔ مفتی قاضی۔ تنبولی۔ عطار۔ قبالہ۔ قحبہ۔
فاحشہ۔ کارگاہ۔ تمار سبزی۔ بینا۔ نواب۔ داس۔
حریر پوش۔ بانکا۔ قید فرنگ۔ عسس۔ لولی۔ محتسب
شاہاں۔ بادی۔ بساط شاطر شہ دینا۔ بانکپن۔
شیشہ گر۔ جلاد۔ پایہ تخت۔ مطرب پسر۔ شہری
غزال، رتھ۔ سقہ۔ پینٹھ۔ بانا۔ بالیدا میرزادہ
رذال۔ صراف۔ صحاف۔ جہاری پُتر۔ شمع فروش،
سُنار۔ زنانے۔ کہار۔ کبابی۔ پھول والے۔ کنجڑ
جُلاہا۔ تیلی۔ رنگریز۔ اہلکار۔ چھنال۔ بھڑوا۔
حلال خور۔ رفوگر۔ نگینہ ساز۔ نقارچی۔ مسخرہ۔ بینا۔
نورباف۔ بیگم۔ چڑیمار۔ چوڑی فروش۔ دست
فروش۔ صیقل گر۔ صندوق ساز۔ کمان گر۔ آتش
باز۔ گندھی۔ نجار۔ کنچنی۔ شیش محل۔ میانا۔ پالکی
نوبت۔ ٹھکور۔ جنڈول۔ دہلی۔ خانم کا بازار۔ چوہڑے۔
کلال۔ ترک بچہ۔ لشکر۔ شہر خموش عمارت۔ پگڑی۔
اچکا۔ صبح خیز۔ سکھ۔ مرہٹہ۔ جاٹ۔ گشندہ۔ چہرہ نما۔

گھڑ بال۔ لو ٹھ۔ باغباں۔ لپسر تنگ پوشش۔ جامہ زیب
چتر کاری۔ پیر۔ دستگیر۔ فقیر۔ خوجا۔ مُلّا۔ جوگی۔ خندی
خزانے کا دروازہ۔ ہندو ترک۔ گھوم کا جامہ۔ شالی
رومال۔ بانکیت۔ سپاہ۔ کبوتر۔ جبر و مقابلہ۔ رنگیلا
گنجفہ۔ شطرنج۔ دیوالی کا دیا۔ کالکا۔ بھوانی۔ سشہ
نشین۔ نو محلا۔ ٹکا۔ صوبہ۔ تھانا۔ ہاٹ۔ مورچہ
سپاہی۔ چوٹیہ۔ کلاونت۔ ترازو کی تول۔ بے تخت
بادشاہ حبشی۔ ترکی گھوڑا۔ زینت المساجد۔ مغل
تیغ زن۔ قوال بچہ۔ چوگان۔ راگ۔ صوفیوں کا حال۔
قطب۔ جھرنا۔ مدار کا میلہ۔ بیوات بہلی۔ منتر پھونکنا
کج کلاہ۔ ہشت۔ توجی۔ کچہری۔ سندر۔ سشہری۔ گوشالہ
زناخی۔ دھڑی۔ دھڑی جمانا۔ دنگل۔ صاحب رائے۔
سرکار۔ تحویل دار۔ دربیہ۔ قہوہ۔ شہر کا نقشہ۔ رکت
چندن کا ٹیکا لگانا۔ سگھڑ۔ گھنگھرو۔ دستار
سجنا۔ آخوں۔ نائیک۔ نائکا۔ کٹاری۔ ننگی تلوار۔
رنگ رلیاں کرنا۔ نگر میں آلٹا نیاؤ ہونا۔ فرزیں۔
ملنگ۔ چھڑیوں کا میلہ وغیرہ۔

متذکرہ بالا الفاظ کی فہرست پر نظر ڈالتے ہی "شاہجہان آباد"
شہر کے مختلف شعبوں کی مصروفیات کا نقشہ سامنے آجاتا ہے۔
قصائد، مثنویات اور منظومات میں تو براہ راست شہر کی چلتی
پھرتی اور جیتی جاگتی زندگی کو پیش کرنے کی گنجائش ہے۔ لیکن
غزل جیسی صنف میں بھی یہ تمام چیزیں اشاروں کے پردوں میں
منعکس ہو گئی ہیں۔ مثلاً

مظہر:

جہاں آباد ان دونوں کے ہے بیچ
ادھر جمنا اُدھر رمنا ہے تحقیق

برچھی کو پکڑ ہاتھ میں آتے ہو اکیلے
کیا راج بہادر ہو سجن روپ نگر کے

لیا ہے عالم دل ہاتھ کر یک دستِ رنگیں سوں
جہاں گیری کی نادر طرح تیرے ہاتھ پہنچی ہے

اُس چکن دوز کا سنو یارو
گل رخوں میں کشیدہ ابرو ہے

گلبدن سیں دل ہمارا یوں بندھا بے اختیار
لال خاں لکڑی سیں جیسے باندھتے ہیں گنہگار

محمد شاہ کی بدفعلیاں دیکھ
ہوا کو کالا زم ٹانگ دینا

کھول کر بندِ قبا دل کوں مرے غارت کیا
یہ حصارِ قلب جاناں میں کھلے بند دل لیا

آبرو:

زلفِ سیاہ، ابروئے کج، خط سبز رنگ
ہر ایک کافری میں رنا لا فرنگ ہے

خواہ لاٹھیوں میں مارو خواہ خاک میں لتاڑو
عاشق کا دل پیارے چوگان کا بٹا ہے

تمہارے سبزۂ خط اور لبِ شیریں کے عاشق سب
محلہ دار ہیں پان اور مٹھائی کے دریبوں کے

پانی پت آج چھوڑ کے گنّور تم چلے
تو راہ بیچ جا یئو جانی سنبھال کے

بیٹھنا دنگل میں کرتی ہیں نگاہیں انکھیوں سیں قبول
سلسلے میں تاک کی دختر بڑی قابل ہوئی

مرید پیٹ کے کیوں نعرہ زن نہ ہوں، اُن کا
بُرا ہے حال کہ لاگا ہے زخم پیر دں کا

ہرن سیاہ تمہارا مگر مدارِی ہے
کہ تیرے راگ سیں مجلس میں ہے دھمال دھمال

قائمؔ چاند پوری:

ہے جرم ناکردہ کی مرے عفو خریدار
تا گرم ہے بازار ترے بیع سلم کا

کیا زر داغ نہ گردوں نے دیئے قائمؔ کو
اس قلندر کا پہ اک روز دوالا نہ گیا

ناچے ہے شیخ وجد میں کیا تا کو بھاؤ سے
اس ہیز ریش دار کی ٹک شان دیکھنا

دست رو کس مشتری نے اُس کو مارا ہے کہ یاں
جنس دل کی پھر کسو نے بھی خریداری نہ کی

میر حسن:

ہوش و خرد و صبر و تواں اُٹھ چلے اک ایک
جاتے ہی ترے چال پڑی دل کے نگر میں

گئے وے دن کہ رہتے تھے جہاں آباد میں ہم بھی
خرابی شہر کی صحرا کے آواروں سے مت پوچھو

اس ملک دل کا خانہ مکیں رقم کی طرح
تحریک زلف ہی سے ترے بندوبست ہے

ہے سزا دل کی جو زلفوں کے گیا پھیرے میں
شب کو کیوں نکلا اکیلا جو پھنسا پھیرے میں

میں کوچے ہی کا ٹوں گا اسے غیر یہ سن رکھنا
جس روز ترا اس کے کوچے میں قدم گزرا

چھڑیاں ہیں آج چل کر دل کو عشق تو بہلا
نکلے ہیں سیر کرنے سب خوبارو دکانوں پہ

سودا:

نکالے ہے وہ بے رخ ہو کے اپنے گھر سے یوں مجھ کو
شہ شطرنج کو جس طرح کشتیں دیں ہیں شہ شہ کر

عالم کو کیا محکمۂ حسن میں حاضر
قاضی کا خط یاد ہے اعلام جہاں پر

پھر جو نکلے میکدے کی راہ تو پیچھے ترے
بیت یہ سکھلا لگا دوں گا ڈفالی محتسب

حکاک کا لیسر بھی مسیحا سے کم نہیں
فرزنہ ہووے مردہ تو دیوے ہے وہ جلا

جامۂ قمار خانے میں پھر رہے ہیں پیش تیغ
اب کاٹوں کس کی جیب کہ دل بادہ پر چلا

آئے ہے اب تو دختر رز دیکھنے ہو کیا
مشرب میں میکشو یہ تمہارا حلالہ ہے

درد:

حرص کرواتی ہے رو بہ بازیاں سب، ورنہ یاں
اپنے اپنے بوریئے پر جو گدا تھا شیر کا

تار نگہ پہ دل یاں دونوں طرف سے دوڑے
دو نٹ مقابل آویں جس طرح ریسماں پر

کب ہے دماغ، عشق بتانِ فرنگ کا
مجھ کو تو اپنی ہستی ہی قیدِ فرنگ ہے

یقین:

دل کو ویران مت کرو ہے یہ جنوں کا پایہ تخت
اے پری زادو کبھو سنئے کبھی دیوانوں کی عرض

جا سے مت کر لگ رہی ہے سانورے کی جستجو
جس طرح ہوتا ہے افیونی کو افیون کا تلاش

خال گورے مکھ کا میرے دل کو لیتا ہے چُرا
اس نگر میں چاندنی راتوں کو بھی پڑتے ہیں چور

ہے وصلِ گل زمینِ محبت میں ہے بہار
اس شہر سا جہاں میں کوئی خوش ہوا نہیں

سر نہیں دل کے ملاتے ہائے یہ مطرب پسر
بھول جانا چاہیئے ان کے خیالوں کے تئیں

ہو رہا ہے دل مرا بے ربط منصوبوں میں بند
جس طرح شطرنج کے پیادوں میں گھر جاتا ہے شاہ

بیدار :

جیوے گا یا مرے گا اس آزار عشق سے

اے قرعہ زن ذرا دل بیمار دیکھنا

چمن میں ایسی ہی نغمہ سرائی کی بلبل کو

سر بر آرائے گلشن نے دیا خلعت ہزاری کا

پی گئے خم کے خم نہ کی مستی

ہاں شراب فرنگ کیا ہے اب

نشۂ مے سے ہوئی ہے سرخی رو یاں تک آج

رنگِ گل اس نسترن رخسار کو دیتا ہے باج

نے فقط تجھ حسن کی ہے ہند کے خوباں میں دھوم

ہے تری زلف چلیپا کی فرنگستاں میں دھوم

جنوں نے دستکاری ایسی ہی کی

نہ تھا گویا گریباں پیرہن میں

میر :

دلّی کے نہ تھے کوچے اوراقِ مصوّر تھے

جو شکل نظر آئی تصویر نظر آئی

شہاں کہ کحلِ جواہر تھی خاکِ پا جن کی

انھیں کی آنکھوں میں پھرتی سلائیاں دیکھیں

درویش کچھ گھٹا نہ بڑھا ملک شاہ سے

خرقہ کلاہ پاس جو اسباب تھا جو تھا

بلا لحاظ مروت ہے کہ ہے محصول غلّہ پہ

کہاں سے چار دانے لاد لیویں جا بجا حاصل

لکھنؤ دلّی سے آیا یاں بھی رہتا ہے اداس
میر کو سرگشتگی نے بے دل و حیراں کیا

خانقہ کا تو نہ کر قصد ٹک اے خانہ خراب
یہی اک رہ گئی ہے بستی مسلمانوں کی

پہنچا نہیں کیا سمع مبارک میں میرا حال
یہ قصہ تو اس شہر میں مشہور ہوا ہے

اس شہر دل کو تو بھی جو دیکھے تو اب کہے
کیا جانیے کہ بستی یہ کب کی خراب ہے

پھرے ہے باؤلا سا پیچھے ان شہری غزالوں کے
بیاباں مرگ ہوگا اس چلن سے میر بھی آخر

ہو کوئی بادشاہ کوئی یاں وزیر ہو
اپنی بلا سے بیٹھ رہے جب فقیر ہو

مول لے چک تجھ کو آنکھیں موند کر
دیکھ تو قیمت ہے مری اک نگاہ

معمار کا وہ لڑکا پتھر ہے اس کی خاطر
کیوں خاک میں ملا تو اے میر دل شکستہ

انشاء:

آزادگی کو سلطنت ملک عشق کا
مختار کاروبار کیا ہم نے کیا کیا

ہمسایہ آپ کے میں لیتا ہوں اک حویلی
اس شہر میں ہوا جو چندے قیام میرا

رات دی تھی اس کی جوگی سو مرے دامن میں آج
رچ رہی ہے سیکڑوں پدیوں کے تختوں کی ہوا

مڑ دی فوج انگریزی نے دی ایک ایسے ہی بل کی
کہ رسی کٹ گئی بل کھر کی ٹوٹا جاٹ کا جوڑا

ہے فوج فوج غمزہ و انداز ترے ساتھ
اقلیم ناز کا ہے تجھے تخت و تاج آج۔

متھرا میں جو کنہیا وہ بت جو ہاتھ آوے
تو میں اسے دکھاؤں عید النبی کی مسجد

دو تین دن تو ہو چکے اب پھر چلو وہیں
فیروز شاہ کی لاٹ کے اس چوتھے کھنڈ پر

ہر بیسے کے عوض بندے کا ٹکڑا اگر نہ ہو صاحب
تو کیا کمخواب کا ٹکڑا ہو دھیلے کی نہاری میں

کھرکیاں جو شغل تازہ ولایت کو ہیں یاد
عورتیں کیجئے تو وہ اصلاً کسی بندر میں نہیں

یہ اشکوں کے دل بادل ہیں یا کہ نکلا
غلامان سلطان کا سل کا دستہ

شیخ جی شغال آسا تم سو ناصح و روباہ
شکل قاضی و واعظ جوں دراز گوش ہے

دعا کرنے لگا ہے اب تو یہی حسب المراد اس کا
کہ ہو وہ بادشہ اور میر بخشی خانہ زاد اس کا

کہوں "یا حی" جو مخدوم جہاں گشت نمط
تو کبھی سنگ پہ بیٹھا ہوں تو وہ سنگ اٹھے

تنخواہ مری آپ پہ کچھ حسن نے کی ہے
سبزہ نہیں ہے روئے درخشاں پہ چیٹھی

مصحفی

اولیاؤں کو بھی کھینچا اُس نے آخر زیرِ تیغ
تو کہے وہ قاتلوں میں عصر کا چنگیز ہے

وہ اوگھٹ راہ ہے اے مصحفی دشتِ محبت کی
کہ سم لیتا ہے مرکب جس زمیں پر یکہ تازوں کا

مطرب پسر کی دست درازی کو عشق ہے
باتوں میں شیخ شہر کا عمامہ لے گیا

کچکلاہی نہ گئی تا سرِ مژگاں اس کی
اشک ہے یا ہے یہ لڑکا کسی دُرّانی کا

صانع نے جو خم ابروئے دلدار میں رکھا
سالک نے بھلا کون سی تلوار میں رکھا

گریباں کیوں نہ پھاڑیں میرزایانِ چمن اپنا
کہ وضع میرزائی ہے تری پوشاک سے پیدا

فراق دہلی سے روتا ہوں میں جب یاد آتا ہے
وہ پھرتا آب جو کا اور وہ عالم نہر کے کا

دوست رکھتی ہے جو یدے کے تئیں اراہ عدم
چھوڑ جاتے ہیں شہاں تب تو یہ لشکر اپنا

صفحۂ کاغذ یہ رزمیہ سے ہرگز کم نہیں
بسکہ رنگیں ماجرا ہے ماجرائے تخت و تاج

کیا پوچھتے ہو حادثۂ حضرت دہلی
واں خاک برابر ہوئیں کیا کیا نہ عمارات

قطب صاحب کی اب کی چھڑیوں میں
امڈ آیا ہے جو سبھی میوات

چھانیاں دیکھ سادہ وضعوں کی
دلی کے نوجواں ملے ہیں ہات

مصحفیؔ — دور ہے فرنگیوں کا
کام ایسا نہ کر کہ کھاوے کیٹ

عالم کو لولیوں کے محرّم میں دیکھئے
سنوریں ہیں کیا یہ حسن کے نقشے بگاڑ کر

جن محلوں میں خوباں جہاں صدر نشیں تھے
اب ان کی جگہ واں نظر آتی ہیں مزاریں

چوسر میں ہم اس شوخ سے جی ہار گئے ہیں
دین و دل و ایمان سبھی ہار گئے ... ہیں

یاد دہلی سے تو جی اپنا بھرا آتا ہے
ہائے وہ سیر یں، وہ طفلان خوش آواز کہاں

ساتھ معشوقوں کے یوں نالہ کشاں ہیں عشّاق
جوں سواری میں کبھی چلتے ہیں بھالے والے

آیا تھا نہانے کو وہ حمّام میں ہو گئے
رشک رگِ گل کیسہ دلّاک کے جوڑے

آپ چلیے ٹڑکیٔ منزل پہ ہو بھا نے امیر
اور دیار غم کو دل کی فوج داری دے گئے

وہ تو آنا ہی نہیں اب کب تلک گذری کے بیچ
بیجنے کو ہاتھ میں لے کر کبوتر جائیے

تمنا پہ کل نہا کر جب اس نے بال باندھے
ہم نے بھی اپنے دل میں کیا کیا خیال باندھے

اٹھارہویں صدی کی شاعری میں غزل کا عنصر حاوی ہے
اور اس کے وسیلے سے اس عہد کے شہروں کا تمام ماحول

در پردہ غزلیہ علائم و تلمیحات میں روپوش ہو گیا ہے۔ مثنویات قصائد، رزمیہ، مراثی اور شہر آشوبوں میں اس کا عکس بہت کھل کر سامنے آ گیا ہے۔ شاعروں کے مزاج میں حسن پرستی کا جذبہ سب سے زیادہ نمایاں ہے۔ یہ وہی جذبہ ہے جسے شبلی نے عام مشرقی شاعری کی اساس بتایا ہے اور جس کا سلسلہ حقیقت، عرفان، روحانیت اور تصوف سے مل جاتا ہے۔ شہر دہلی کی زندگی اور اس کے مختلف شعبوں کی مصروفیات اور اشغال کے پیش نظر اس زمانے کے شاعروں نے "حسن" کو اپنے سامنے کی جیتی جاگتی دنیا ہی سے اخذ کیا ہے حسن کے مادی پیکر یا تو خوبصورت عورتیں ہیں یا کم سن امرد۔

شہر کے مختلف فرقوں کی حسین عورتوں اور طرح طرح کے پیشہ ور لوگوں کے خوبصورت لڑکوں کا تذکرہ شہر آشوب اور دیگر اصناف میں جس حیثیت سے شاعروں نے پیش کیا ہے اس کا اندازہ ذیل کی مثالوں سے بخوبی کیا جا سکتا ہے۔

قاضی پسر۔ قاضی کے پسر کے ہاتھ اپنی ہے قضا
(حسرت)

مفتی پسر۔ مفتی کا پسر مفت لے دل کر کے ادا (حسرت)

واعظ پسر۔ واعظ کا پسر ڈراوے محشر سے مجھے ״

محتسب پسر۔ دل شیشہ تھا محتسب پسر نے توڑا ״

طفلِ موذن۔ وہ طفل موذن کا مصلی دل پہ ״

افغاں پسر۔ افغاں سے افغان کریں بر تا دیر ״

مغل ترک۔ اور دل میں مغل ترک لگاتا ہے تیر ״

طفل ملا۔ ملاّ کا پڑھے طفل فاعل مفعول (حسرت)

پسر ایران۔ وہ نزک پسر لالہ رُخ ایرانی ،،

طفلِ دہقانی۔ دل لے گیا جب سے طفل دہقانی کا ،،

درزی بچہؔ۔ درزی بچہ ہے جامہ زیب اُس کا بدن ،،

تمباکو فروش کا پسر۔ تمباکو فروش کے نہ پوچھو اوصاف ،،

رکاب دار کا طفل۔ ہے رکاب دار کا شہرین عمل ،،

گھڑیالی پسر۔ دل لے گیا جب گھڑیالی پسر ،،

عطّار پسر۔ عطار پسر کہ ہے جوانِ قابل ،،

رمّال پسر۔ رمال پسر کہ خوب ہے اسکا فریق ،،

صراف پسر۔ صراف پسر کہ پرکھے ہے کھوٹے کھرے ،،

سقے کا پسر۔ سقے کا پسر کہ زندگانی ہے اب ،،

بھڑبھونجے کا طفل بھڑبھونجے کا طفل گرم دیکھا جبل ،،

نداف پسر۔ نداف پسر نے حشر کی ہے برپا ،،

زرگر پسر (بچہ) زرگر بچے کی ہیں آشنائی کے پیچ ،،

نجّار پسر۔ نجّار پسر رندہ نظر آتا ہے ،،

باورچی کا لڑکا۔ باورچی کے لڑکے نے حیدکی چھانی ،،

بزّار پسر۔ بزّار پسر سے دل ہے بے صبر و شکیب ،،

حلوائی کا طفل۔ حلوائی کا طفل بیٹ بپا را ہے ،،

غوّاص پسر۔ غواص پسر کی غوطہ خوری سن کر ،،

بنئے (بقال) کا لونڈا۔ بنئے کے تو لونڈے سے مرا دل لوٹا ،،

قصّاب پسر۔ قصاب پسر کو اس پہ ہے جان فدا ،،

حجّام پسر۔ حجام پسر ہے تیز دست ایک جوان ،،

پاپڑ فروش کا لڑکا۔ پاپڑ والے سے سوختہ ہے دل کے اوپر ،،

نیچے بند کا پسر۔ دل خلق کا نیچہ بند چھیل لے۔ (حسرت)
جوہری کا طفل۔ وہ جوہری کا لعل کیا میں نے پسند ״
سپاہی کا طفل۔ آیا وہ سپاہی زادہ جنگی کر کر ״
پہلبان کا لڑکا۔ جب جاؤں تو تک تک کرے ہے گا پہلبان ״
کمان گر کا لڑکا۔ وہ طفل کمان گر رکھے ہے حسن و جمال ״
مطرب کا بچہ۔ مطرب کا بچہ گاوے اور بجاوے گر بین ״
کھٹک کا طفل۔ وہ طفل کھٹک کا ہے اتنا سیانا ״
طفل علاقہ بند وہ طفل علاقہ بند بولا مجھ سے ״
پرابچہ کا لڑکا۔ وہ لڑکا پرابچے کا کیا سہانا ہے ״
حداد کا پسر۔ حداد پسر کا جو رہے گا بیداد ״
سرکہ فروش کا لڑکا۔ اس سرکہ فروش کا ہے اک عالم یار ״
آتش باز کا پسر۔ دیکھ آتش باز کے پسر نیری بہار ״
تیر گر کا طفل۔ وہ دل بہ تیر گر مژہ جس کی ہے تیز ״
چوبدار کا طفل۔ ہے دلبر چوبدار جوں پارۂ ماہ ״
سنگ تراش کا طفل۔ وہ سنگ تراش کا نکھے گل بدنی ״
صحاف پسر۔ دل لے گیا جب مرا صحاف پسر ״
نان پز کا طفل۔ وہ نان پز گرم ہے اب چشم بد دور ״
شیشہ گر کا طفل۔ وہ دلبر شیشہ گر دل اس کا ہے سنگ ״
نٹ باز پسر۔ نٹ باز پسر بانس پہ بازی کو چڑھا ״
برہمن بچہ۔ ہندو بچہ وہ برہمن خود کام ״

حکاک پسر۔ حکاک پسر کا دے جواہر کو جلا ״

ٹھرکن کا طفل ۔ اُس طفل ٹھرکن سے دل ہے غمگیں (حسرت)

رنگریز لپسر ۔ رنگریز پسر کا ہے باغ و بہار ״

پیشہ ور عورتیں

تنبولن ۔ پوچھا میں تنبولن سے دوکان پر جا (حسرت)

بھان متی ۔ یہ بھان متی کرے ہے بوڑھے کو جواں ״

کنجڑن ۔ کنجڑن کے جو مشتاق ہوا میں ہو کا ״

مالن ۔ مالن کو نہیں ہے زر کی ہرگز پروا ״

دھوبن ۔ دھوبن کے تئیں دیکھ ہو پڑا انساں ״

لباطن ۔ کیا بات لباطن کی ہے نیکوئی کی ״

بھٹیاری ۔ بھٹیاری سے جو ملے بڑی خواری ہے ״

کمہارن ۔ آیا ہے نظر جب سے کمہارن کا بدن ״

گھوسن۔ گھوسن کی صداشن میں بہت سا دیا (حسرت)

چوڑی والی۔ چوڑی والی کہ حسن میں ہے پوری "

موچن۔ موچن لگی جب نرم چیرم دکھلانے "

کسبی۔ کسبی رنڈی پہ ختم ہے سب معشوقی "

ڈومنی یہ ڈومنیاں طرفہ بلا بنیاں ہیں "

کنچنی۔ کنچن کوں بغل میں لے سونا ں
صاحب زر کو سانہ داری ہے (مظہر)

درزن۔ درزن کرے ہے بخیہ ٹک ہاتھ لے کے سوزنا
دل جا رہا ہے پیہ ند دیکھ اس کا چاک سینا "

غزل، قصیدہ، مثنوی اور شہر آشوب کے پہلو بہ پہلو صنف ریختی میں شاہی محلات اور رؤسا کے زنان خانوں کی وہ زندگی در آئی ہے جو عورتوں کی چھیڑ چھاڑ اور معاشقوں سے عبارت ہے جس کا اندازہ ذیل کے الفاظ سے بخوبی لگایا جا سکتا ہے۔

چوکی بھرنا۔ دوگانا۔ دوا۔ دائی۔ نوج۔ اللہ مٹی گرم کرنا۔ انّا۔ بیگما۔ ہمسائی صندل گھسنا۔ نگوڑا۔ موا۔ گود بھرنا۔ انگیا۔ کٹوری۔ اوڑھنی بدلنا۔

معلانی ۔ چو چیلا ۔ دھینگا مشتی ۔ ہاتھا پائی ۔
جتیاں ۔ موم کی بتی ۔ موم کی بطخ ۔ کشتی کھیلنا ۔ شغل
طوطی ۔ آتہ ۔ اٹھنا ۔ چاہت ۔ پدمنی ۔ نین متنی ۔ ذناخی
کان کی لونگ ۔ پان بیلے سرسے ہونا ۔ شال ۔ ڈلی ۔
گائن ۔ چیری ۔ ڈدی ۔ کہار ۔ اٹھکیل ۔ ٹیپی کھیلنا
ہزاری اور روزہ رکھنا ۔ اصیل لونڈی ۔ ٹپکی پڑھنا ۔
باجی ۔

اٹھارہویں صدی کی شاعری میں شاہی لوازم، محلات کی زندگی، امراء و رؤسا کے مشاغل اور عام کاروباری زندگی سے ہٹ کر دلی کا ایک اہم رخ زیر نظر آتا ہے جہاں صوفیوں، درویشوں عالموں اور مجذوبوں کی حکومت تھی اور ان ہی کے صالح اعمال اور کردار کی روشنی میں شعراء نے تصوف اور معرفت کے باطنی احساسات تک رہنمائی کی۔ دلی شہر کی تاریخ بتاتی ہے کہ یہ بستی ہمیشہ سے اپنی درگاہوں خانقاہوں اور تکیوں کے لئے مشہور رہی ہے۔ "آثار الصنادید" میں سرسید نے نہایت تفصیل کے ساتھ دلی کی درگاہوں وغیرہ کا ذکر کیا ہے۔ اور درویشوں کے اُن تکیوں کو تلاش کیا ہے جہاں زہد و مجاہدہ، ریاضت، مشاہدہ جمال اور مکاشفے کی تعلیم دی جاتی تھی۔

تصوّف، جذب و سلوک، مراقبہ و مجاہدہ اور خانقاہیت نے دلی میں ایسی فضا پیدا کر دی تھی جس کے زیر اثر انسانی ذہن کا جھکاؤ خارج سے بیزار ہو کر اپنے اندرون کی جانب ہو گیا

تھا۔ نادر شاہ اور ابدالی کی تباہ کاریوں سے اس رجحان کو ہوا ملی۔ مختلف ملکوں کے تاریخی نشیب و فراز کا اگر مطالعہ کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ جنگ، بربریت اور قتل و خون کے بعد ہی یہ رجحان پیدا ہوتا رہا ہے۔ چنگیز اور ہلاکو کے مظالم اور تیمور و مغل کی غارت گری نے جب ایرانی شہروں کو تباہ کر دیا۔ علماء و فضلا کو موت کے گھاٹ اتار دیا اور مجموعی حیثیت سے تمام ایران کو خوف و ہراس میں مبتلا کر دیا تو اسی سرزمین سے حافظ جامی اور جلال الدین رومی نے تصوّف، غزل، غنائیت اور داخلی شاعری کا علم بلند کیا۔ شبلی لکھتے ہیں:

"تصوّف کا خمیر عشق و محبّت ہے اور چونکہ اکابر صوفیہ میں بعض فطرۃً شاعر تھے اس لئے ان کے جذبات موزوں ہو کر زبان سے نکلے۔ قوم میں سپہ گری کا جوش کم ہو چکا تھا، ادھر تاتاریوں نے تمام ملک کو ویران کر دیا اور تمام اسلامی حکومتیں دفعتاً خاک میں ملا دیں۔ ان متواتر اسباب کا نتیجہ یہ ہوا کہ شاعری کا سارا زور درد اور سوز و گداز بن گیا اور اس کے لئے غزل سے زیادہ موزوں کوئی چیز نہ تھی۔ اس عہد کی غزلیہ شاعری میں جو درد اور تاثیر ہے، انہی اسباب کا ثمرہ ہے۔"[۱]

۱۔ شعر العجم از شبلی حصّہ پنجم صفحہ ۵۶

شبلی کے اس قول کی تائید میں رضا زادہ شفق کا یہ خیال ہے۔

"دورِ مغول کی نظم کے بارے میں یہ کہنا چاہیئے کہ اس دور نے عرفانی یا صوفیانہ شاعری کے مکمل نمونے پیدا کیئے اور واقعہ یہ ہے کہ اسی عہد میں تصوف کے بہترین اور لطیف ترین معنی نے موزون فارسی عبارت کا قالب اختیار کیا اس طرز میں کہنے والوں میں مشہورترین حافظ، جامی اور خصوصاً مولانا جلال الدین رومی اسی عہد میں پیدا ہوئے۔ اس ملک کے زوریکر طرف کے عوامل میں شاید ایک مغل کا ظلم وستم، لوٹ اور غارتگری بھی ہے کہ اس کی وجہ سے صاحب دلان ایران خارج کے اس ہنگامہ سے رنجیدہ اور شکستہ دل ہو کر عالم داخلی کی طرف متوجہ ہوئے۔ اس کی معنویت پہ غور کیا۔ ریاضت کے ذریعہ تسلی خاطر حاصل کی اور عالم ظاہر کے آشوب کا بدل عالم باطن کے سکوت وسکون اور صفائی کے ذریعہ کیا۔" [۱]

دوسرے ملک یعنی یورپ کی ایک تاریخی مثال ہمارے سامنے ہے جسے "انقلاب فرانس" French Revolution

[۱] تاریخ ادبیات ایران از رضا زادہ شفق
ترجمہ مبارز الدین رفعت صفحہ ۳۲۸

کے نام سے یاد کیا جاتا ہے۔ اٹھارہویں صدی کے وسط میں اس خوفناک انقلاب نے صرف فرانس ہی کو نہیں بلکہ تمام یورپ کو اپنی آگ کے شعلوں میں لپیٹ لیا تھا۔

قتل و بربریت کی وجہ سے عوام میں اس قدر خوف و ہراس طاری ہو گیا تھا کہ اس زمانے کو ERA OF TERROR کا نام دے دیا گیا تھا۔ ورڈسورتھ ابتداء میں انقلاب فرانس کا اہم نوا تھا لیکن بعد کو وہ اس سے الگ ہو گیا اور مجبور انسانیت کے درد کو محسوس کر کے اپنی روح کی گہرائیوں میں اتر گیا اور اس کی روشنی میں فطرت کا ساتھی بن گیا۔

"ورڈسورتھ کی زندگی میں اہم موڑ "انقلاب فرانس" کے بعد آیا۔ یہ شخص جس کی روح پر خوف کے سائے تھے، اپنے جذبات اور احساسات کے ساتھ شک میں مبتلا ہو گیا۔ وہ ان تباہ کاریوں کو دیکھ کر اس طرح لرز رہا تھا جیسے ہیملٹ بھوت کی کہانی سننے کے بعد کانپ گیا تھا۔" [1]

اس خوف و ہراس میں اس وقت ورڈسورتھ کے ساتھ تمام معاصرین شریک تھے۔ اور ان کے سامنے یہ سوالات تھے "اس دنیا میں کیا ہے؟ مذہب اور اخلاق میں کیا ہے

---

[1] English literature Modern by H.G Mair P.176

دنیا میں یہ ہنگامے کیوں ہو رہے ہیں؟" چنانچہ اسی اجساس نے رومانوی عہد کے فنکاروں کو روایات سے باغی کیا۔ انقلاب فرانس سے پہلے انگریزی شاعری میں خارجیت کا عنصر تھا لیکن انقلاب کی تباہیوں کے بعد شعراء اور اہل نظر اپنے وجدان اور داخلی احساس کی طرف جھک گئے۔ وہ خارج کے ہنگاموں سے بیزار ہو چکے تھے۔ اب ان کے لئے روح کی رہبری کافی تھی۔ انگریزی شاعری میں اس رجحان کی نمائندگی ورڈسورتھ اور کالرج کی مرہون منت ہے۔ جنھوں نے شاعری کو وسیع پیمانے پر غنائیت، مابعد الطبیعیات اور داخلیت کے عناصر سے روشناس کرایا۔ اس طرح اٹھارہویں صدی کی خشک، خارجی اور احساسات انسانی سے عاری شاعری کے خلاف اس شاعری نے جنم لیا۔ جو انسان کے شخصی اور ذاتی محسوسات سے قریب تھی اور جس میں جمالیات کا پرتو تھا۔

BOWRA اپنی کتاب THE ROMANTIC IMAGINATION میں لکھتا ہے:

> "لاک اور نیوٹن کی خارجی دنیا کی توضیحات سے انکار کرتے ہوئے رومانوی شعراء نے اپنے وجدان کی آواز کی پیروی کی جس کے روحانی دنیا پوری طرح بے نقاب ہو گئی۔"[۱]

۱؎ The Romantic Imagination By M. Bowra - P. 9

ایران اور فرانس کی عالمگیر جنگوں کے پس منظر میں اگر اٹھارہویں صدی کی اس دلی کو دیکھا جائے جو نادر اور ابدالی کے ہاتھوں تباہ ہوئی تو ہم اس نتیجہ پر پہونچ سکتے ہیں کہ اس عہد میں دلی کے شاعروں نے خارج کے تمام ہنگاموں اور تماشوں کو اپنی روح کے آئینہ میں دیکھنے کا جو انداز اختیار کیا تھا، اس میں کتنی تاریخی صداقت تھی۔

تصوف اور غنا میں چولی دامن کا ساتھ ہے اور دونوں کا براہ راست تعلق روح و وجدان سے ہے۔ صوفیائے کرام کی پاکیزہ مجالس میں سماع کا اہتمام اسی لئے لازم کیا گیا ہے۔ تغزل اسی کی ایک کڑی ہے۔ یہ وہ احساس ہے جو جمال و حسن کو مجاز کے پردے میں دیکھتا ہے۔ حقیقت کیا ہے اور مجاز کیا؟ یہ تصوف کے بنیادی مسائل ہیں جو اب تک حل نہیں ہو سکے ہیں۔ "ہمہ اوست" کا نظریہ حقیقت کو مجاز کے قریب لاتا ہے اور دوسری طرف مجاز کو مابعد الطبیعیاتی تہوں میں بھی لپیٹتا ہے تصوف کی دو جہتی روش نے عموماً ذہن انسانی کو وہم میں مبتلا کیا ہے۔ اول یہ ترک لذات اور ترک دنیا کو اپنی اساس قرار دیتا ہے۔ دوئم اسی کے ساتھ حسن و نغمے سے قلبی وابستگی کا بھی اظہار کرتا ہے۔ سوال یہ ہے کہ یہ دونوں جہتیں بہ یک وقت ممکن اور قابل قبول بھی ہیں؟ اس کا جواب فراہم کرنا آسان نہیں۔ مختصراً حافظ، سعدی اور دوسرے ایرانی شعراء تک کے یہاں یہ تضاد ملتا ہے۔ یعنی حسن و جمال اور

مشاہدۂ حق کی جستجو اور نغمے سے لگاؤ۔ یہ حقیقت ہے کہ انسان کا ذہن حسن اور نغمے سے متاثر ہوئے بغیر نہیں رہ سکتا۔ تصوّف اور مابعد الطبیعیاتی عناصر کی خواہ کتنی ہی دبیز نقاب کیوں نہ پہن لی جائے۔ حسن اور نغمے کے اثرات سے مفر نہیں کیونکہ ان کا وجدان سے ازلی تعلق ہے۔ شاید یہی وجہ ہے کہ تصوّف کی دنیا میں بات کو رمز کے پیرائے میں بیان کرنا ضروری سمجھا گیا اور اس کا برعکس استعمال یہ ہوا کہ "مشاہدۂ حق" کی گفتگو کو بھی مجاز کی آڑ میں رنگین بنا کر پیش کیا گیا۔

اٹھارہویں صدی کی دلّی میں بھی ریختہ گو شعراء کے سامنے تصوف کے یہی دو رخ تھے، دلّی شہر کا حسن، مجوبانِ حیا پوش، کی شکل میں انھیں ہمہ وقت دعوتِ نظارہ دیتا تھا اور ان کے ذہنوں کو حقیقت اور مجاز کی بھول بھلیوں میں لے جاتا تھا۔ دوسری جانب خانقاہی زندگی نے اپنے حلقوں میں سماع کا اہتمام کر رکھا تھا جہاں مطرب اور مغنی کی آتش لفنی صوفیا کے سینوں کو روشنی سے معمور کرتی تھی۔ اس پر مستزاد یہ کہ نادر اور ابدالی کے مظالم نے انسانیت کو اس درجہ خوفزدہ اور پریشان کر دیا تھا کہ وہ سکون کی کوئی پناہ ڈھونڈ رہی تھی۔ تصوّف نے اس سکون کی ضمانت دی اور تغزل نے حسن و جمال اور نغمے کے واسطے سے روح کو بالیدگی اور طمانیت عطا کرنے کا وعدہ کیا۔ چنانچہ دلّی کے بیشتر شاعر

اسی طرف جھک گئے۔ شاید یہی سبب ہے کہ اٹھارہویں صدی کے کل شعری سرمائے سے اگر بہ اعتبار اصناف حصے منتخب کئے جائیں تو تین حصے غزل اور باقی میں سے دیگر اصناف قصیدہ، مثنوی مرثیہ شہر وغیرہ برآمد ہوں گے۔ غزل، رمز و کنایات کے پیرائے میں نغمے اور تغزل کے ساتھ دروں بینی کا رجحان رکھتی ہے۔ اسی لئے یہ تصوف کے ساتھ رہی۔ اور اس کی معنویت، پاکیزگی اور بلاغت کو اپنا لیا۔ غزل کو دربار کی شان و شوکت اور ہنگامے پسند نہ رہے۔

شعرالہند، میں مولانا عبدالسلام ندوی لکھتے ہیں؛

"اردو شاعری کی یہ خوش قسمتی تھی کہ جب تک اس نے دلی میں نشوونما پائی درباری تعلقات سے بہت کچھ آزاد رہی اور فقراء کے دائروں اور صوفیوں کی خانقاہوں سے باہر قدم رکھا"[1]

اس جگہ یہ بات ذہن میں رکھنا ضروری ہے کہ فارسی عربی، ہندی اور دیگر زبانیں اردو سے بہت زیادہ قدیم ہیں، جن کی ادبی اور لسانی حیثیت صدیوں پہلے متعین ہو چکی تھی۔ ان زبانوں کے شعر و ادب کی باقاعدہ ابتدا مذہبی اور رزمیہ شاعری سے ہوتی ہے۔ مہابھارت۔ ویدگا تھا کال؛

---

[1] شعرالہند۔ عبدالسلام ندوی۔

کے پُر جوش گیت، شاہنامہ۔ عرب کی رزمیہ شاعری اور انگریزی
میں "ایپک" اس کی مثالیں ہیں۔ لیکن اردو کا معاملہ بالکل دوسرا
ہے۔ یہ زبان اٹھارہویں صدی میں اپنا ادبی اور شعری خاکہ تیار
کرتی ہے اور وہ بھی تغزل اور غنائیت کے وسیلے سے۔ اردو شاعری
کا یہ عہد جو زبان و بیان اور شعری تقاضوں کی تکمیل کے سلسلے
میں پہلا عہد ہے، غزل سے شروع ہوتا ہے۔ دوسرے ممالک کی شاعری
اور خود ہندی اور ہندوستان کی دیگر زبانوں کی شاعری کے مقابلے
میں اردو کے اس پہلو کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ کیونکہ اٹھارہویں
صدی کی اردو شاعری کا یہی انداز اردو شعر و ادب کے مزاج کی
تشکیل کرتا ہے اور اسی سے اردو شاعری کی اپنی "تہذیب"
بنتی ہے۔

اٹھارہویں صدی کی شعری اصناف

اس صدی کی نمایاں شعری اصناف غزل۔ قصیدہ۔ مثنوی۔ مرثیہ
ریختی اور دیگر منظومات ہیں۔ ان منظومات میں شہر آشوب،
واسوخت اور نظیر اکبر آبادی کی تمام مختلف ہیئت کی نظمیں وغیرہ
شامل ہیں۔

غزل

غزل پر اس قدر لکھا جا چکا ہے کہ اس مقالے میں الگ سے
اس کی تفصیل کی ضرورت نہیں۔ البتہ ضمنی طور پر چند باتوں کی طرف
اشارہ کرنا ضروری ہے۔

اٹھارہویں صدی میں جس قدر زندہ اور حقیقی شاعری ہوئی ہے وہ غزل پر مشتمل ہے وہ لوگ جو دہلی اور لکھنؤ اسکول کے دبستانوں میں اپنے ذہن کو تقسیم کرکے اردو شاعری کا میکانکی مطالعہ کرنے کے عادی ہیں۔ اٹھارہویں صدی کی شاعری کے ساتھ انصاف نہیں کر سکتے۔ یہ درست ہے کہ آخری دور کے کچھ شاعروں نے دلی سے لکھنؤ پہنچ کر وہاں کے ماحول کو اپنایا اور غزل میں خارجیت کے ایسے عناصر بھی داخل کیے۔ جو دلی کی فضا سے جدا معلوم ہوتے ہیں لیکن بہ حیثیت مجموعی انھوں نے اور غزل کا معیار برقرار رکھا۔ میر کا ایک شعر ہے۔

بوسہ اس لب کا لے کے منہ موڑا + بھاری پتھر تھا چوم کر چھوڑا

انشاء کہتے ہیں۔

بلا کے زلف نہیں کی تھی کس بوسے پر
کہ پھر گیا مری چھاتی پہ اس نہیں کا سانپ

ان دونوں اشعار میں دلی اور لکھنؤ کی جداگانہ فضا کا کوئی دخل نہیں ہے۔ انسانی ذہن کی کیفیات اور محسوسات کو اس طرح مقید نہیں کیا جا سکتا۔ بلکہ اگر غور کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ ان کے مقابلے میں دلی والے میر محبوب کے روبرو اپنے جذبات کے اظہار میں زیادہ بے باک، شوخ اور بے حجاب ہیں جبکہ انشاء کے یہاں محبوب کی نفسیات اور عاشق کے اشتیاق دونوں میں سنجیدگی، واقعیت اور ضبط و احتیاط کی جھلک ملتی ہے۔

قصیدہ :-

قصیدہ اس عہد میں مصنوعی شاعری کا مظہر ہے جو انعام و اکرام کی طمع میں وقتی ضرورت کے تحت وجود میں آیا۔ غزل کے مقابلے میں اس کا

حجم بھی بہت کم ہے اور مرتبہ بھی، قصیدہ گو شعراء نے اس پُر تکلف صنف میں بھی تشبیب کی آڑ لے کر بہار، شراب، سراپا اور اخلاق وغیرہ کے موضوعات میں حقیقی جذبات کی عکاسی کی ہے جو قصیدہ کے پُر شکوہ مدحیہ لہجے اور دقیق و ثقیل لفظیات سے الگ ہے۔ تاہم قصائد کا یہ کارنامہ کم نہیں کہ ان کے ذریعہ نادر تشبیہات، استعارات اور الفاظ کا بڑا خزانہ اردو شاعری کے ہاتھ لگا ہے۔

مثنوی :-

انسانی احساسات کے وہ لطیف اور تہہ در تہہ گوشے اور نفسیاتی زاویے جو صنفِ غزل کے اشاروں میں نہیں سما سکے مثنویات کے اندر انسان کے ماحول، کردار، اعمال و افعال کی شکل میں واضح ہوئے ہیں۔ اٹھارہویں صدی کی مثنویات بلاشبہ اس عہد کے مزاج اور انسانی فکر و احساس کی عکاسی کرتی ہیں جن میں کردار اور افعال سے لے کر رسوم و عقائد اور معاشرت تک تمام جھلکیاں آ گئی ہیں۔ میرحسن سودا اور دوسرے شاعروں کی مثنویاں اٹھارہویں صدی کی قابلِ قدر دین ہیں۔

مرثیہ :-

اس عہد میں مراثی کی تعداد بہت کم ہے۔ سودا اور میر کے مرثیوں میں رزمیہ شاعری کا بنیادی وصف نہیں ملتا۔ کربل کے واقعات اور اہلِ بیت کے غم و اندوہ کی داستان میں بھی ہمیں ہندوستانی رسوم و معاشرت کی تصویر دکھائی دیتی ہے، جو بڑی حد تک مصنوعی ہے۔

شہر آشوب :-

اٹھارہویں صدی میں اس صنف کے ذریعہ شعراء نے اپنے عہد کی تمام سماجی برائیوں اور مذہبی اخلاقی اور تہذیبی تدنوں کے مصنوعی پہلوؤں کو واضح کیا ہے۔ ان کے مطالعہ سے اصلی زمانے کے

شہروں کی سچی زندگی سامنے آتی ہے جس میں شرفاء ذلیل و خوار ہیں اور پست و ذلیل لوگ صاحب اقتدار اور باثروت ہیں۔

ریختی :-

ریختی کا وجود لکھنؤ میں ہوا۔ یہ فحاشی اور عریانی سے قریب رہی ہے لیکن حقیقت میں اس صنف کے ذریعہ شاعروں نے شاہی محلات امراء و رؤسا کے حرم اور عشرت کدوں کی اس زندگی کو پیش کیا ہے جو شہزادیوں کنیزوں، لونڈیوں، خواجہ سراؤں مغلانیوں اور محل کے کم عمر خادموں کی بے تکلفی اور شوخی سے عبارت ہے۔ یہ وہ ماحول ہے جس میں مرد اور عورت کے معاشقوں کے علاوہ دو نوجوان ہم عمر عورتوں کے عشق و محبت کا رواج عام ہے جہاں دوگانا یا سہیلی بن کر ایک عورت کا دوسری عورت سے مثل شوہر اور بیوی کے محبت کرنا یا جنسی تعلق قائم رکھنا بعید نہیں ہے ریختی کی تمام تر بنیاد اسی ماحول اور جنسی کے جذبے پر مبنی ہے۔

پانچواں باب

ایہام گوئی

ایہام گوئی

شمالی ہند میں اٹھارہویں صدی کی اردو شاعری اپنی ابتدائی شکل میں ایہام کے عناصر کو نمایاں کرتی ہے۔ اردو میں ایہام کے رواج کو نقادوں نے ہندی "دوہروں" کی تقلید بتایا ہے۔ یہ بڑی حد تک حقیقت پر مبنی ہے۔ ہر زبان ابتداء میں بنتی سنورتی ہے تو اردگرد کی روایات سے اثر پذیر ہو کر اپنا راستہ بناتی ہے۔ بظاہر ایہام الفاظ کی بازی گری ہے جس میں لفظ کو اس طرح استعمال کیا جاتا ہے کہ وہ اپنے سیاق و سباق میں معانی کے ہفت رنگ گوشوں اور زاویوں کو سمیٹ لیتا ہے جو لفظ کی اوپری سطح میں نظر نہیں آتے ہیں۔ ہندی شاعری کے "ریت کال" یعنی اکبر کے عہد سے الفاظ کی یہ شعبدہ گری شروع ہوگئی تھی۔ اس دور میں ہندی شاعری دربار سے وابستہ تھی اور ہر درباری شاعر یہ کوشش کرتا تھا کہ الفاظ کو مرصع انداز میں پہلودار بنا کر بادشاہ کے روبرو پیش کرے۔ چنانچہ اسی غرض کے لئے الفاظ کو ذومعنی، سہ معنی اور ہشت پہلو نظم کرنے کی کاوش عام ہوئی اور اس طریقہ کار نے یہاں تک ترقی کی کہ شاعروں نے ایہام کو لازمہ شاعری قرار دے دیا۔

کچھ لوگوں کا خیال ہے کہ ایہام گوئی سے اردو شاعری کو نقصان

پہنچا کیونکہ مواد اور موضوع کے بجائے اس میں الفاظ کی صنعت پر زور دیا جاتا تھا جس سے شاعری مصنوعی ہو گئی تھی۔ الزام اردو شاعری کے اولین دور میں نامناسب ہے۔ ایہام کا سب بڑا احسان یہ ہے کہ اس نے الفاظ کی معنوی تہوں کو ابھارا اور انھیں شعر میں ڈھلنے کا ایک سلیقہ دیا۔ اور اس طرح ایہام کے ذریعہ انسانی ذہن ایک ہی لفظ کے مختلف معانی اور مفاہیم تک رسائی حاصل کرنے میں کوشاں ہوا۔

ایہام گو شعراء نے لفظ کو لغت کے دائرے سے نکال کر اس قابل کیا کہ وہ معانی کا اونگا رنگ بوجھ اٹھا سکے۔ ایہام کے مطالعے سے واضح ہوتا ہے کہ لفظ جامد اور بے جان نہیں ہے بلکہ معانی کے دالبطوں میں یہ اپنے اندر ہزاروں دنیائیں چھپائے ہوئے ہے جس میں اس عہد کی زندگی کا رنگ صاف دیکھا جا سکتا ہے۔ فرہنگ نگاری کے سلسلے میں ایہام کی اہمیت کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔

حقیقت کو مجاز کے پیرائے میں بیان کرنا شاعری کا اصل مقصد ہے۔ اسی سے رمزیات، کنایات، استعارات، تشبیہات صنائع شعری اور رعایت لفظی اور معنی کی صنعتوں کی بنیاد پڑی تلمیحات اور علائم اسی کی شاخیں ہیں۔ چنانچہ ایہام کو بھی اسی سلسلے کی ابتدائی کڑی سمجھنا چاہیے۔ ڈاکٹر محمد حسن نے لکھتے ہیں:

" ایہام گو شعراء نے پیکر تراشی میں نمایاں حصہ لیا ہے۔ ایک لفظ کی معنوی حیثیت میں کتنا تنوع ہو سکتا ہے اور بیک وقت کتنے مفہوم ادا کر سکتا ہے۔ محاورے کا جزو بن کر کس طرح

اس میں معنوی تبدیلی پیدا ہو جاتی ہے؟ الفاظ کس طرح دوسرے الفاظ سے مربوط ہو کر اپنے معنی تبدیل کر سکتے ہیں؟ ان لطیف نکات کی طرف جس طرح ایہام گو نے توجہ دی، اس سے قبل نہیں کی گئی۔ ایہام گو شعراء کے نزدیک لفظ گنجینۂ معنی کے طلسم کی حیثیت رکھتا ہے جس سے مختلف آواز اور مختلف نغمے پیدا ہوتے ہیں۔ لفظیات کا یہ نیا ادراک زبان و ادب کے ابتدائی دور میں خدمت کی حیثیت رکھتا ہے۔[۱]

صاحب ”غیاث اللغات“ ایہام کی تشریح ان الفاظ میں کرتے ہیں۔

”در غلط انداختن و در شک افگندن و نام صنعت شعری آنچناں باشد کہ در لفظ ذومعنی آند یعنی لفظے ذکر کنند ذومعنی داشتہ باشد و معنی بعید مراد باشد“۔

اس وضاحت کی رو سے ایہام میں تین باتیں اہم ہیں۔ اول شک میں مبتلا کرنا۔ دوم ذومعنی الفاظ کا استعمال۔ سوم معنی بعید مراد لینا۔ رمز و کنایہ کا مقصد بھی یہی ہے۔ جب سامع کے ذہن تک کسی ایسی بات کا پہنچانا مقصود ہو جس کو بظاہر دوسرے لوگ نہ سمجھ سکیں تو اسے اشاروں اور کنایوں میں اس طرح ادا کرتے ہیں کہ اس میں کئی معنوی پہلو ہوں اور واقعی جو کہنا چاہا ہے وہ تہ در تہ بعید از فہم ہو۔ اسی خیال کے پیش نظر دلی کی ابتدائی شاعری میں صنعت ایہام کو شاعروں نے اپنایا اور الفاظ کی مینا کاری سے معانی اور لغات کے دامن کو وسیع کیا۔

---

[۱] دیباچہ دیوان آبرو۔ مرتبہ ڈاکٹر محمد حسن صفحہ ۲۹-۲۸

معانی کی ہشت پہلو فضا کو حسب ذیل مثالوں میں محسوس کیا جا سکتا ہے۔

(مظہر)

کارچوب
ایک قسم کا کپڑا جس پر سونے چاندی کی کشیدہ کاری ہوتی ہے۔ لکڑی کی چوٹ یا ضرب
نیل پڑ جاتا ہے ... لوٹے کا اے نازک بدن
تن اوپر تیرے چکن کرتا ہے گویا کارچوب

کشیدہ۔
(کشیدہ کاری۔ کھنچا ہوا۔)
اس چکن دوز کا سنو یارو
گل رخوں بیں کشیدہ ابرو ہے۔

چلّہ
(کمان کا چلّہ۔ اعتکاف۔ چالیس یوم کی مدت)
کماں ابرو مرے گھر کیوں نہ آوے
کہ اس کے واسطے کھینچے ہیں چلّے

پنڈا۔
(پتنگ کی چرخی جسم)
کھول کر پنڈا ہوا میں مت اڑا او اب پتنگ

رشتہ
(تعلق دھاگا ڈور)
کوئی تسبیح اور زنّار کے جھگڑے میں مت بولو
یہ دونوں ایک ہیں آپس میں دونوں بیچ رشتہ کا

یک سوئی۔
(ایک سوئی۔ اطمینان)
قطع کر یک سے جامے کو بنا
دھیان یک سوئی کا سینے کوں لگا

پہنچی۔
کلائی کا زیور۔ پہنچنا فعل سے ماضی مطلق تہ تانیث)
لیا ہے عالم دل ہاتھ کر یک ست زنگیں سوں
جہاں گیری کی نادر طرح تیرے ہاتھ پہنچی ہے

لوئی۔ (کمبل۔ موٹی چادر۔ چمک جھڑکے بال)

داڑھی نہیں تیرے حسن کی خوبی تمام کھوئی
گئی اس کمل میں تیرے منہ کی آڑ کے لوئی

پاٹ: (لباس کا دامن۔ دریا کا پھیلاؤ)

دامنِ دشت میں سماتا نہیں
سیلِ انجھواں کا اسقدر ہے پاٹ

کٹورا۔ (پانی پینے کا پیالہ۔ کاٹنے والا)

بوسے میں ہونٹ الٹا عاشق کا کاٹ کھایا
تیرا دہن مزے میں پیتے پہ ہے کٹورا

باز۔ (ایک پرند کھلا ہوا)

انجھوں بسمل کبوتر ہوئے تڑپے
کئے جب ہم نیں اپنی چشم تر باز

سہاگ: (ملاقات۔ وصال۔ سہاگ)

غیر ہو ہو زرد رہ گلتا ہے سونے کی مثال
دیکھ کر کے عاشق اور معشوق کا باہم سہاگ

نالہ: (چشمہ۔ چھوٹی ندی۔ فریاد)

تجھی بے اختیار انکھیوں میں چلتا ہے اٹھ پانی
جبھی منہ بند کرکے روکتا ہوں دل کے نالوں کو

جوڑا۔ (لباس کا جوڑا۔ دو ہونا۔ شال)

ایک چیاں ہے تجھی پہ خوشنمائی کی قبا
دوسرا کوئی جامہ زیب [illegible]

ہندی شاعری میں صنعت ایہام کا ذکر "شبد النکار" کے سلسلے میں آتا ہے۔ اُسے (اناابھم) "سلیش" کہتے ہیں۔ "سلیش" کی وضاحت اس طرح کی گئی ہے۔

"سلیش کے معنی اتفاق کے ہیں۔ ایک ہی لفظ میں مختلف معانی کا اتفاق ہو جاتا۔ ایہام (سلیش) کہلاتا ہے۔ جب لفظ کے مختلف معنی ظہور میں آتے ہیں۔ اُسے "سلیش" کہا جاتا ہے۔ جیسے "گھن شیام" لفظ کے معانی، کرشن، بادل، وغیرہ ہوں گے۔ 'سلیش' کی تعریف یہ ہے۔ جہاں ایک لفظ سے مختلف معانی کا اظہار ہو وہاں "سلیش النکار" ہوتا ہے"۔ [1]

ہندی کی شعری صنائع مرتب کرنے والوں نے ایہام کو استعارے سے بالکل جدا کر دیا ہے۔ انھوں نے کہا ہے کہ استعارے میں کسی لفظ کی جو معنوی سطحیں اُبھرتی ہیں ان میں دو اشیاء کی مماثلت میں کوئی "خوبی" کارفرما ہوتی ہے جو قدر مشترک کا درجہ رکھتی ہے۔ لیکن صنعت ایہام میں ایسا نہیں ہوتا۔ اس میں ایک لفظ کے مختلف معانی میں کسی "خوبی" کا اشتراک نہیں ہوتا ہے۔

"کنائے میں لفظ کا ایک مفہوم ہوتے ہوئے بھی کئی سمتوں میں ظاہر ہو سکتا ہے۔ لیکن وہاں استعارے یا مشترک خوبی کی قوت موجود ہوتی ہے اس لئے اسے ایہام (سلیش) نہیں کہا جائے گا۔ جیسے

ایلا جیون ہائے تمہاری یہی کہانی
آنچل میں ہے دودھ اور آنکھوں میں پانی

---

[1] کاویہ درپن اندادم پرکاش شرما ص ۵۱ - ۵۰

یہاں دوسری سطر میں "آنچل میں دودھ" سے ماتا پیار، تیاگ وغیرہ اور "آنکھوں میں پانی" سے غم، دکھ، درد وغیرہ کا احساس ہوتا ہے لیکن چونکہ یہ اشارے استعاروں پر مبنی ہیں اس لئے یہ ایہام (سلیش) نہیں ہوگا۔" [1]

سلیش کی دو قسمیں ہیں۔ ان کی تفصیل حسب ذیل ہے۔

"سلیش جہاں آزاد لفظ میں رہتا ہے وہاں (अभंग) کہلاتا ہے جہاں سابقے یا لاحقے کے طور پر کسی لفظ کے جزو سے مل کر یا کسی لفظ کا کوئی جزو چھوڑ کر شلیش بنتا ہے وہاں (सभंग) "ابھنگ" کہتے ہیں۔

سبھنگ سلیش کی مثال۔

بھوگی ہیں رہت ولست اونی کے مدھ
کن کن جوریں دان پاٹھ پڑھ ادھیں
سیناپتی وچن کی رچنا وچار و جامے
داتا اور سوم دود کن اکساد ہیں

اسی پد میں کوی نے دانی اور کرشن کو سلیش کے اعجاز وفن سے ایک جیسا بتایا ہے دوسری سطر کے لفظ "کن کن" کو "کن کن" پڑھا جائے تو کرشن کیلئے ایک ایک کن جوڑنے کی بات واضح ہوگی۔ لیکن اسے ہی اگر "کنک" نہ پڑھیں تو "داتا جن۔ سرون سیج نہیں کرتا" یہ معنی ظاہر ہوں گے اس طرح یہاں سبھنگ سلیش ہوتا ہے۔" [2]

---

[1] کاورسائن ازادھم پرکاش سشرا صفحہ ۵۱-۵۰

[2] کاورسائن " " " صفحہ ۵۱

ابھنگ سلیش کی مثال۔

دور بھجت پر بھو بیٹھ ڈے۔ گن بجتا رن کال
پرگٹ تو گن نکٹ ہو، جگ رنگ کو پال

("گن" کے معنی "رسی" اور "اوشکتائیں" ہیں)

اور۔

جو رحیم گت دیپ کی کل کپوت کی سوئے
بارے اجیارو کریں، بڑھے اندھیرو ہوئے

("بارے" کے معنی "جلنا" اور "بچپن اور "بڑھے" کا بڑا ہونا۔ اور "بجھنا" سمجھا جائے گا"[1]

مولوی عبدالحق کا خیال یہی ہے کہ ایہام گوئی ہندی اور سنسکرت سے اردو میں آئی وہ لکھتے ہیں۔

"سنسکرت میں اس صنعت کا نام "سلیش" ہے۔ سلیش ایسے لفظ کو کہتے ہیں جس کے کئی معنی ہوں۔ اس کی کئی قسمیں ہیں لیکن خاص قسمیں ۲ دو ہیں۔ "سبھنگ" اور "ابھنگ"، "سبھنگ" وہ حالت ہے جبکہ لفظ سالم رہتا ہے اور "ابھنگ" وہ ہے جبکہ لفظ کے ٹکڑے کرکے یہ صفت پیدا کی جاتی ہے"[2]

آبرو اور مظہر کی شاعری سے "سبھنگ" کی چند مثالیں پیش کی جاتی ہیں۔

(آبرو)

قرار۔ (قول و قرار۔ پیماں ٹھہراؤ۔ سکون)

تب سیتی دل کوں بے قراری ہے
جب بیں ملنے کا کر گیا ہے قرار

---

[1] کادرساگر انادم پرکاشن شرما ص ۱۵

[2] ماہنامہ "ہم قلم" ادارہ مصنفین پاکستان حلقہ کراچی شمارہ جون ۱۹۶۱ء

پی جانا۔ (پینا - ضبط کرنا)

سخن اوروں کا تشنہ ہو کے سنتا اور سب کہتا
مگر اک آبرو کی بات جب کہتے تو پی جاتا

شامی۔ (ملک شام کا باشندہ - شامی کباب)

بادہ غفلت کی مستی یاد آوے گی انھیں
آتش دوزخ میں جب ہو جائیں گے وہ شامی کباب

لات۔ (ٹانگ - ایک بت کا نام)

چن لی ہے اس صنم کی فنوں میں مٹھی میں زلف
وہ مارتا ہے اور بتاں پہ جہاں کے لات

مرمر (ایک سفید پتھر - "مرنا" فعل سے)

عاشقاں دیکھ تری سنگ دلی
جان دیتے ہیں دمبدم مرمر

سینا۔ (طور سینا - چھاتی)

یہ شعلہ عشق کا حسن ازل کا نور ہے گویا
جلا ہے جب سیں سینا تب سے کوہ طور ہے گویا

(مظہر)

دانا۔ (عقل مند - دانا)

پہنچی۔ (کلائی کا ایک زیور - "پہنچنا" فعل سے ماضی مطلق)

اچھی پہنچی ہے من کے دور کرنے کو طرح تم کوں
عکت یقیں جو بڑا دانا سو سمرن میں ہماری ہے

جمدھری۔ (خنجر کی ایک قسم - ایک کپڑا جس پر خطوط بنے ہوتے ہیں)

شوخ کی جمدھری انداز کوں دیکھ
بوالہوس جو بنا شہید ہوا

اصلاح : (درستی حجامت بنوانا)

قطع کرنا خط کے نہیں اس عمر میں ہے گا ضرور
اس طرح سیں جس طرح کہتا ہے تم اصلاح لو

ایہام کا یہ انداز اس عہد کے سبھی شعرا کے کلام میں کم و بیش ملتا ہے۔ مثلاً

شاکر ناجی

مل۔ (چہرہ وغیرہ کا تل۔ لمحہ۔ تل کا دانا)

منہ اپنا مل مل نہ دھو یہ خال ہے جانے کا نہیں
آرسی کوں عکس سے کہتے ہیں جو اک تل ہے یہ

مضمون

پاؤں۔ (پیر۔ 'پانا' فعل سے)

اگر پاؤں تو مضمون کو رکھوں باندھ
کروں کیا جو نہیں لگتا مرے ہاتھ

آرزو

کان۔ (کان۔ دھات وغیرہ کی کھان)

دریا عرق میں ڈوبا تجھ صاف تن کے آگے
موتی نے کان پکڑے تیرے سمن کے آگے

یکرو تگ

کام۔ (کام۔ کار۔ حلق)

لب شیریں میں بے زبانوں کو
بولنا تلخ کام ہے ۔ تیرا

ایہام کا دوسرا طریقہ "ابھنگ" ہے جس میں حروف کو الفاظ کے آگے پیچھے یا لاحقے میں شامل کرکے یا نکال لیتے ہوئے مفہوم میں تنوع پیدا کیا جاتا ہے اور اس طرح لفظوں کے ٹکڑے کئے جاتے ہیں۔ جیسے

آبرو

آبلہ۔ (چھالا۔ آب لا یعنی پانی لا)

دل اشک کی جلن سے پھپھولا ہوا پیا
کیوں عنبر سے بلا کے کہا تم نے آب لا

رخسارا۔ (رخسار۔ سارا رخ یعنی تمام چہرہ)

خال تجھ گال پہ کیا خوب پڑا ہے پیارا
بن گیا اس میں مری جان ترا رخ سارا

توشک۔ (لحاف۔ تو شک۔ شک یعنی شبہ سے پہلے تو)

نہالی سیں بدن اس سرو قد کا ہے ملائم تر
کہتا ہوں راست لا دل میں یقیں اس میں نہ کر توشک

ٹوٹا۔ (ایک آتشبازی یخارہ) ایک جا تو دہ گل کھلاتا

سن کے جس جا غیر نے جاکر چھچھوندر چھوڑ دی
گھر جلا عاشق کا ان لوگوں کا کیا ٹوٹا ہوا

مسالا۔ (مسئلہ۔ مسلنا فعل سے)

ملا ہے ایک رخسارہ تو چاہے دوسرا بھی مل
درس کے علم کے مفتی نے بتلایا ہے یہ مسلا

مظہر

شک کر۔ (شکر۔ یعنی چینی، شک کرنا، فعل سے)

ان لباں کوں یقین مصری جان
سا یچ کہتا ہوں اس میں مت شک کر

گاؤ تکیہ۔ (گاؤ تکیہ بمعنی موٹا تکیہ گاؤ بمعنی گلے۔ تکیہ بمعنی امید)

شیر قالیں ہیں چال کیا جانیں
کہ لگا بیٹھے ہیں تکیہ گاؤ

من کے۔ (منکے بمعنی تسبیح کے دانے۔ من بمعنی دل یعنی دل کے)

دل ربا کے ہاتھ میں تسبیح نہیں
دور کر دکھا ہے سو من کے تئیں

رولو۔ (رونا سے تم رولو۔ رولنا یعنی چننا سے)

طلب نہیں زر کی مت جاؤ ہمیں چھوڑ
مجھ انجھوال کے گہر انکھیاں ہیں رولو

ایہام کی ایک قسم وہ ہے کہ جب محاورے کے ذریعہ ذو معنی الفاظ کا استعمال کیا جائے اور ذہن کو مختلف معانی میں الجھایا جائے مثلاً ایک محاورے میں ہے "چھچھوندر چھوڑنا" بمعنی کوئی شگوفہ کھلانا۔ چھچھوندر ایک جانور کا نام ہے اور ایک قسم کی آتشبازی کو بھی کہتے ہیں۔ اسی طرح ایک محاورہ ہے "لوٹنا" "ہونا" بمعنی خسارا یا نقصان ہونا۔ اور لوٹنا ایک طرح کی آتشبازی بھی ہوتی ہے۔ آبرو کا شعر ہے۔

سن کے چھپا نہیں جائے چھچھوندر چھوڑ دی
گھر جلا عاشق کا ان لوگوں کا کیا لوٹا ہوا۔

فارسی میں علم بدیع کے بیان میں صنائع معنویہ کے تحت
ایہام کا ذکر ہے۔ اس کی دو قسمیں بتائی گئی ہیں۔
۱۔ ایہام تضاد۔ ۲۔ ایہام تناسب

"۱ ایہام تضاد"

دو غیر مقابل معنی کو ایسے دو لفظوں سے تعبیر کرنا جن کے
حقیقی معنی میں تضاد و تقابل ہو۔ جیسے حکیم ازرقی ؎

ربود چشم من از لعل تو گہر ریزی
گرفت زلف تو از کار من پریشانی

"گہر ریزی" پریشانی کا مقابل نہیں ہے۔ لیکن دولت جمعیت
کہ پریشانی کے مقابل ہے وہ "گہر ریزی" کو مستلزم ہے۔

ایہام تناسب:

کلام میں ایسے معنی جمع کرنا جو غیر مقصود کے مناسب
ہوں۔ جیسے حافظ ؎

در عیش نقد کوش کہ چوں آبخور نماند
آدم بہشت روضۂ دار السلام را

"بہشت" بمعنی چھوڑ دیا ہے" لیکن اس کے دوسرے معنی
جنت کے ہیں جو کہ دار السلام کے مناسب ہیں اور یہاں
غیر مقصود"۔ [1]

فضل حق شاکر ناجی کے سلسلہ میں لکھتے ہیں:

"ناجی کا ریختہ محکم اساس ہی نہیں، ان کی بات بانی ایہام
بھی۔ انھوں نے کبھی ربط الفاظ اور ترتیب کلام سے ایہام
کی خوبصورت مثالیں پیدا کیں۔ تو کبھی مفرد اور مرکب

---

[1] علم معانی و بیان از مولوی محمد رفیع صدیقی ص ۷۲-۷۳

الفاظ سے معنی کی نئی شکل ابھاری۔ کہیں صرف املا کے لحاظ سے ایہام کی مثال سامنے لائے تو کبھی ایہام کا سہارا لے کر اپنے دور کی عظیم شخصیتوں کی خامیوں پر طنز کیا۔[1]

اس کی چند مثالیں یہ ہیں:۔

آبرو:۔ دیکھ ہم صحبت کی دولت سے نہ دکھ چشم کرم
لب صدف کے تر نہیں ہر چند ہے گوہر میں آب

(چشم۔ آب)

گو سلیماں کا تخت دیں مت لے
کہ سب آخر کو جائے گا برباد (برباد)

موجی ہے اپنے من کا مچھی نہ دے کہیں سے
اور اب مخالفوں نے وہ بات ہی ڈبوئی

(موجی۔ مچھی۔ ڈبوئی)

اک بار جو بغل میں لوں اس سرو قد کے تئیں
بالا بتاؤں خضر کی عمر ابد کے تئیں

(بالا۔ بالا بتانا)

ان اشعار میں جن الفاظ کی مدد سے ایہام پیدا ہوا وہ واوین میں درج ہے۔ یہ الفاظ اپنے مختلف معانی کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔

چشم سے آنکھ۔ چشم رکھنا۔ امید رکھنا۔ برباد۔ تباہ۔ اور۔ ہوا پر۔ موجی۔ موج سے بمعنی مست۔ مچھی مچھلی اور بوسہ۔ بالا۔ بلند۔ لڑکا۔ بالا بتانا۔ نیچا دکھانا صاحب غیاث اللغات کی تعریف کے مطابق ایہام کے

---

[1] دیوان شاکر ناجی۔ مرتبہ فضل الحق صفحہ ۲۵

معنی ذہن میں شک پیدا کرنا اور معنی بعید مراد لینا ہیں۔ لفظی کرتب کے علاوہ معانی کے سلسلے میں ایہام نے ایک دوسرا رنگ دکھایا۔ اشاروں اور کنایوں کے پردے میں اس عہد کے شاعروں نے ایہام کی صنعت کے ذریعہ فحش خیالات، سماجی برائیوں اور گندگیوں کا بھی ذکر کیا جن کو صاف صاف پیش کرنا ممکن نہیں تھا۔ ڈاکٹر محمد حسن "دیوانِ آبرو" کے دیباچہ میں اس کا اظہار کرتے ہیں۔

"ان کی شاعری کی فضا تمام تر مجلسی ہے۔ ان کے یہاں یارانِ عاشق مزاج کا مجمع ہے۔ خوش مذاقوں اور عیش و عشرت کے متوالوں کا جمگٹا ہے۔ بقول ڈاکٹر سید عبداللہ — سر جوڑ کر بیٹھنے اور مجلسی مفاہموں کا سماں ہے۔ اس مجلسی آہنگ میں رکاوٹیں اور پابندیاں بہت کم ہیں اور بے محابا بے جھجک لطف لینے کے مواقع بہت ہیں" [۱]

عہد محمد شاہی میں فحشیات عام تھی اور ہر شاعر کے کلام میں اس کی کثیر مثالیں موجود ہیں۔ فضل الحق کا قول ہے۔

"جن اشعار کی بنیاد پر ناجی کو فحش کہا جائے گا۔ اس کی مثال محمد شاہی دور کے ہر شاعر کے کلام میں مل سکتی ہے۔" [۲]

ریختی کی بنیاد ہی فحشیات پر تھی۔ ایہام نے یہاں خوب رنگ پیدا کیا اور الفاظ و محاورات کو اشاروں کے پردے میں بیان کر کے معانی کی تہوں میں فحش خیالات کو چھپا دیا۔ انشاء اور رنگین وغیرہ کی شاعری میں ریختی کا تمام فن

---

[۱] دیباچہ دیوانِ آبرو مرتبہ ڈاکٹر محمد حسن صفحہ ۳۰
[۲] دیوان شاکر ناجی مرتبہ فضل الحق صفحہ ۲۷

ایہام، رعایت لفظی و معنوی پر منحصر ہے۔ اس صنف سے جتنا کام ان شاعروں نے لیا شاید ہی کسی دوسرے شاعر نے لیا ہو۔

ایک ہی لفظ میں کئی معنوں کو چھپا کر پیش کرنے کا طریق ایہام گوئی کے عہد ہی سے مخصوص نہیں تھا بلکہ اٹھارہویں صدی کے وہ شاعر جو ایہام کو ناپسند کرتے تھے لاشعوری طور پر اس صنعت کو اختیار کر جاتے تھے میر کے کلام میں اسکی مثالیں موجود ہیں لیکن میر نے اس صنعت کو لفظی بازی گری نہیں بنایا ہے بلکہ اس کے استعمال سے شعر کی معنوی ہتوں کو ابھارا۔ میر کے ایک شعر کو مثال میں تجزیے کی خاطر پیش کیا جاتا ہے ؎

آشوب چشم چشمہ زا اب کوہ و صحرا پر بھی ہے
طوفان سا شہروں میں ہے اک شور دریا پر بھی ہے

آشوب۔ طوفان۔ ہنگامہ۔ انتشار
آشوب چشم۔ آنکھ دکھنا۔ آنکھ کی سرخی، نمی چبھن وغیرہ۔
چشمہ زا۔ چشموں کی مانند پانی پیدا کرنے والا
چشمہ، ندی۔ عینک
طوفان۔ ہنگامہ۔ آشوب
شور۔ شور و غل۔ طوفان۔ نمک وغیرہ۔

اس تجزیہ سے واضح ہوتا ہے کہ شعر کی تشکیل میں ایک لفظ کے ذریعہ معانی کی دنیا میں چھپا دینے کا انداز کس حد تک کام میں لایا جا سکتا ہے اور ایہام نے ابتدا میں کہاں تک معنی آفرینی میں مدد پہنچائی ہے۔

فارسی اثرات

فارسی اثرات

اردو زبان کی بناوٹ اور اس کے سرمایۂ الفاظ پر جب بحث کی جاتی ہے تو اکثر یہ بھلا یا جاتا ہے کہ اردو کا بنیادی تعلق فارسی تہذیب و روایات اور لفظیات سے اٹوٹ رہا ہے اگر تاریخ کو سامنے رکھا جائے تو واضح ہوگا کہ ہر چند ہندوستان میں فارسی کا عمل و دخل مغلوں کی آمد سے پہلے ہی ہو چکا تھا لیکن اس کے سلے اور رفتار کو ایک دم تیز کرنے میں مغلوں کا تعاون سب سے اہم ہے۔ اس کی وجہ ظاہر ہے کہ فارسی زبان اور تہذیب و معاشرت کی تمام روایات ان کی گھٹی میں پڑی تھیں بابر سے لے کر آخری مغل بادشاہ بہادر شاہ ظفر تک فارسی نہ صرف یہ کہ دربار سے وابستہ تھی بلکہ کسی نہ کسی حیثیت سے امراء شرفاء اور عوام کے گھروں اور دلوں میں بھی بسی رہی۔

اردو شعر و ادب کی لفظیات میں ایرانی عناصر کے دو پہلو قابل غور ہیں۔

۱- ایرانی فکر و خیال۔

۲- ایرانی لفظیات اور شعری پیمانے۔

شبلی نے "شعر العجم" میں صراحت کے ساتھ بیان کیا ہے کہ ایران کا ملک خوبصورت پھولوں، حسین و دلفریب قدرتی

مناظر، دریاؤں، پہاڑوں، لالہ زاروں اور حسین وجمیل لوگوں کا گہوارہ ہے۔ ایرانی باشندوں کے اذہان وافکار اور ان کی شخصیت پر اس ماحول کا گہرا اثر ہے۔ اگر ایک طرف ایران کو اپنے عشرت کدوں کی بزم آرائیاں، ناؤ نوش، رقص وسرود اور رنگ ونور کا عالم پسند ہے تو دوسری طرف وہ میدان جنگ کی سختیوں اور رزم کی خونریزیوں کا بھی دلدادہ ہے۔ فلسفہ، مذہب، تصوّف، علوم وفنون، آداب محفل، گفتگو، طور وطریق معاشرت، عقائد ورسوم اور دیگر تفریحات وخرافیات میں ایران ایک معیار اور مقام رکھتا ہے۔ ایرانی ادبیات میں ان سب کی جھلک موجود ہے۔

قبل اسلام ایران میں آتش پرستی کا رواج تھا۔ گھروں اور عبادت گاہوں میں یہ آگ، جسے آذر کہتے تھے ہمیشہ روشن رکھی جاتی تھی۔ اسی مقدس آگ، کے گرد عبادت کرنے والے حلقہ باندھ کر گھومتے تھے اور ساتھ ہی ساتھ رقص کرتے تھے۔ یہ لوگ آتش پرست ہوتے تھے جنھیں "مغ" کہا جاتا تھا۔ آگ کا طواف کرتے وقت آتش پرست ملی جلی آواز میں گیت بھی گاتے تھے۔ اس گیت کو "سرود" اور اس کے ترنم کو "زمزمہ" کے نام سے یاد کیا جاتا تھا۔ معبدوں میں مقدس آگ کی حفاظت کے لئے ایک معمر شخص مقرر ہوتا تھا جسے "پیر مغاں" کہتے تھے۔ پیر مغاں اپنی ماتحتی میں خوبصورت اور نوعمر لڑکوں کو آگ کے تحفظ پر مامور کرتا تھا۔ یہ لڑکے "مغبچے" یا "مغ زادے" ہوتے تھے بعد کو یہی لڑکے محفلوں میں شراب پلانے کا کام انجام دینے کی وجہ سے "ساقی" کے نام سے مشہور ہو گئے۔ فارسی شاعری

ہیں آتش پرستی اور شراب نوشی کے انہی عناصر و لوازم نے خاص کیفیت اور فضا پیدا کی ہے اور زبان و بیان کو متاثر کیا ہے۔

ایران کے لوگ حسن کے شیدائی رہے ہیں۔ یہ حسن انھیں فطرت اور انسان دونوں کے پیکروں میں نظر آیا۔ ایرانیوں کے محسوسات پر حسن کی رنگا رنگ کیفیات کا پرتو ہے۔ چاند سورج، صبح، شام، شفق، دریا پہاڑ، پھول، وادیاں چشمے، مرغزار، لالہ زار، چاندنی، ابر، شمع، فانوس، چراغ وغیرہ کے حسن کے ساتھ انسانی حسن مثلاً گیسو، رخسار، چشم و ابرو، لب، ناز و ادا، رفتار اور محبوب کی نفسیات وغیرہ سے ایرانی فکر نے اپنا ڈھانچہ تیار کیا ہے۔

نغمہ و رقص، سرود اور ساز نوازی ایرانیوں کی جبلت میں داخل ہے۔ فارسی شاعری کے مطالعے سے واضح ہوتا ہے کہ یہ عناصر ان کی محفلوں کی روح سمجھے گئے ہیں۔ رقص و سرود اور ساز و نغمہ کے لئے شاہی دربار اور امراء و رؤسا کے عشرت کدے حسین و جمیل لڑکوں اور خوبصورت عورتوں سے آباد رہتے تھے شاعروں اور گویوں کا بھی عموماً یہی پیشہ تھا۔ یہ لوگ بادشاہ کے درباروں، بازاروں، قہوہ خانوں اور دوسرے مقامات پر ساز بجا کر گیت گاتے تھے۔ بربط، چنگ، ساز طنبور، ارغنوں اور نے خاص ایرانی آلات ساز ہیں۔

بزم کی ترنگوں اور دلچسپیوں۔ شاہد و شراب، رقص نغمہ اور محلوں کی تفریحات سے دور ایرانیوں کے سامنے رزم کی بھیانک فضا بھی تھی جس میں شاہی تزک و احتشام، افواج اور میدان کارزار کا منظر تھا۔ یہ وہ مقام تھا جہاں تیر، تلوار، نیزے، ڈھال، طبل، علم۔ خنجر، ہاتھی، گھوڑے،

سوار، پیادے، قتل و خون، موت، وحشت، بربریت اور سفاکی کا مظاہرہ ہوتا تھا اور حق و باطل کے فیصلے تلواروں کی نوک سے ہوتے تھے۔ ایرانی سپاہ میں جانباز سپاہیوں کے ساتھ وقت ضرورت خوبصورت لڑکے مسلح ہو کر لڑائی کے میدان میں شامل ہو جاتے تھے۔ یہ لڑکے عام طور پر ترک، ہوتے تھے، اسی لئے فارسی شاعری میں "ترک"، کا لفظ محبوب کے لئے استعمال ہونے لگا اور ظلم و ستم، قتل و خونریزی اور غارت گری کے صفات محبوب سے وابستہ کر دیئے گئے۔

ایرانی ذہن و فکر پر تصوف کا بہت گہرا اثر تھا۔ شخصی حکومت کے جبر، شاہی احکام و آئین، اور مذہب و شریعت وغیرہ عناصر سے قوموں نے اپنے سماجی، تہذیبی اور ملکی نظم و ضبط کے سلسلے میں کام لیا ہے، قاضی، مفتی، محتسب، مولوی اور عالم عہد گزشتہ کے وہ اہم کردار رہے ہیں جنھوں نے مذہب اور شہنشاہیت کے درمیان باضابطہ رابطہ قائم کیا۔ لیکن تصوف اس راہ اور شریعت کا پابند نہ ہو سکا کیونکہ اس کا مقصد خارجی مظاہر کی "ظاہریت سے ہٹ کر قلب انسانی کی گہرائیوں خدا اور بندے کے بے لوث تعلق تلاش کرنا تھا۔

"ایرانی تصوف کے دو شعبے ہیں۔ ایک منفی اور وہ عبارت ہے ترکِ دنیا، ریاضت، ترکِ علائق، شہوتوں کے مارنے، قناعت اختیار کرنے اور فقر اور کمبل پوشی سے ("صوف"، کمبل کا لفظ خود اس کی طرف اشارہ کرتا ہے) اور یہ تمام صفات عالمِ ظاہری کی نفی کے ہیں۔ ایرانی تصوف کا دوسرا شعبہ مثبت ہے اور یہ عبارت ہے، سلوک، جستجو، طلب، طے مراحل

اخلاص، عبادت، ایثار، بے غرض خدمت، مطالعہ، تربیتِ نفس، محبت، کسبِ معرفت، مقامِ الٰہی پہ پہنچنے، اُس کی ہستی میں فنا ہونے، اور امرِ حق پر مضبوطی سے جمے رہنے بے منت کوشش اور بے ریا خدمت سے۔" [۱]

"صوفیانہ شاعری" کے عنوان سے مولانا شبلی نے "شعرالعجم" میں نہایت تفصیل کے ساتھ فارسی شاعری کے حوالے سے تصوّف کے نکات کا جائزہ لیا ہے۔ وہ تصوّف میں وحدت الوجود کے مسئلہ کو بنیاد بتلاتے ہیں اور فلسفہ و اخلاق کو اسی کا حصہ بتلاتے ہیں۔ ان کی وضاحت سے تصوّف کے درج ذیل پہلو سامنے آتے ہیں:

"وحدت الوجود ہمہ اوست، وجودِ مطلق۔ فلسفۂ حیات و ممات۔ حاسۂ باطنی کشفِ حقایق۔ عالمِ محسوسات و کیفیات۔ ذاتِ باری کا جلوہ، تزکیۂ نفس، مجاہدہ۔ عرفانِ الٰہی۔ معرفتِ حقیقت۔ مشاہدہ۔ فنا و بقا۔ اختلافِ حال، ذکر و تسبیح۔ روح اور روحانیات۔ عالمِ کائنات کے اسرار۔ رضا بالقضا۔ عالمِ غیب کے واقعات۔ وحدت فی الکثرۃ" [۲]

تصوّف کے ذریعہ فلسفہ اور مابعد الطبیعیات تک رسائی ہوئی اور فارسی کی صوفیانہ شاعری میں گہرائی اور بلاغت کے عنصر شامل ہوئے۔ اسی کے ساتھ اخلاقیات کے اصولوں کو عام کیا گیا اور نفسِ انسانی کی تہذیب و تربیت کیلئے اخلاقی باتیں

---

[۱] تاریخ ادبیاتِ ایران از ڈاکٹر رضا زادہ شفق مترجمہ سید مبارزالدین رفعت ص ۱۸۱

[۲] شعرالعجم حصہ پنجم از مولانا شبلی ص ۸۱ - ۹۲

شعر میں نظم کی جانے لگیں۔ شبلی لکھتے ہیں:

"ایک بڑا سبب صوفیانہ شاعری کی ترقی کا یہ ہوا کہ تصوف میں ابتدا ہی سے اخلاق کے مسائل شامل ہو گئے تھے کیونکہ اخلاق کو تصوف سے ایک بڑا خاص تعلق ہے۔ اخلاق کا فن اس زمانے میں بہت وسیع ہو گیا تھا۔ احیاء العلوم نے اس فن کے دقیق اثر عام کر دیئے تھے۔ محقق طوسی نے اخلاق ناصری میں ارسطو کے فلسفیانہ اخلاق ادا کئے۔ اس کے اثر سے شاعری میں اخلاق کا ایک سرمایہ مہیا ہو گیا۔ اور یہ سب تصوف کے حصے میں آیا۔ چھٹی صدی میں فلسفہ کو عام رواج ہوا اور مذہبی گروہ میں بھی فلسفہ کی کتابیں درس میں داخل ہو گئیں۔ چنانچہ اس دور کے جس قدر مذہبی علماء ہیں فلسفہ سے بھی آشنا ہیں۔ صوفیاء کے گروہ میں مولانا روم اور شیخ محی الدین اکبر فلسفہ کے پورے ماہر تھے۔ اس لئے خود بخود ان کی تصانیف میں فلسفہ کا امتزاج ہو گیا۔ تصوف کے بہت سے مسائل ایسے ہیں جن کی سرحد فلسفے سے ملتی ہے مثلاً وجود باری، وحدت الوجود، جبر و اختیار، حقیقت روح وغیرہ۔ اس لئے ان مسائل میں فلسفہ کا اثر ضرور تھا۔ غرض اب تصوف اور صوفیانہ شاعری اسی طرح فلسفہ سے ممزوج ہو گئی جس طرح اس زمانے کا علم الکلام، طبیعیات اور فلکیات کے مسائل سے مملو ہے۔ ان اسباب سے صوفیانہ شاعری زیادہ وسیع اور زیادہ دقیق اور عمیق ہو گئی۔"[1]

تصوف نے ایرانی شاعری کو ایسی جہت سے آشنا کیا جو حسن و عشق اور مجاز کے پردوں میں حقیقت اور معرفت کی رہنمائی کرتی تھی۔ یعنی حسن پرستی، جو ایرانی مزاج کا خمیر تھی، یہاں

---

[1] شعر العجم حصہ پنجم از مولانا شبلی ص ۱۰۱ ۔ ۱۰۰

بھی برقرار رہی۔ ابتدا میں تو تصوف مثبت خصوصیات کا حامل تھا لیکن بعد کو ایران کی عیش پسند فطرت نے اس کا رخ منفی سمت کو موڑ دیا۔ اس کے نتیجہ میں تصوف دنیا اور اس کی آرزوں سے بے تعلقی کا نام ہو کر رہ گیا اور زندگی کی عملی قوتیں آہستہ آہستہ انسانیت سے خارج ہوئیں۔

فنونِ لطیفہ کے متوازی ایران میں طب، نجوم، ہیئت، ہندسہ، نقاشی، سپاہ گری، مصوری اور تاریخ وغیرہ دیگر علوم کو بھی بڑھاوا ملا۔ فارسی ادبیات میں ان علوم کا ضمناً ذکر ہے۔ اسی کے ساتھ اساطیر اور جغرافیات کے سلسلے میں ایران اپنی تاریخ اور تہذیب کا پابند ہے۔ حسن و عشق سے متعلق تاریخی قصص پر وہ ایمان رکھتا ہے۔ شجاعت شہ زوری اور جنگ و قتل کے مظاہرے وہاں عام رہے ہیں۔ عید نوروز اور موسم بہار ایران کے تفریحات کا اہم جزو ہیں۔ فارسی شاعری میں ان سب کا عکس جھلکتا ہے

ایرانی معاشرت کے اس اجمالی خاکے سے فارسی شاعری کے فکر و خیال کا بخوبی اندازہ ہو سکتا ہے۔ اور اس کے کئی خاص پہلو سامنے آتے ہیں۔

ایرانی شاعری کا ذخیرۂ الفاظ وہاں کی اسی معاشرت اور فکر و احساس کے پس منظر میں تکمیل کو پہنچا۔ رموز و علائم، تشبیہات و رمزیات اور تلمیحات کی تشکیل میں اس کا بڑا حصہ ہے۔ فارسی لفظیات کے ایک سرسری جائزے سے اس کا ثبوت فراہم ہو سکتا ہے۔ فارسی نے اپنے مزاج کے مطابق عربی الفاظ اور روایات کو بھی اپنا لیا۔ چنانچہ عربی اور عجمی مرکبات سے فارسی کا ڈھانچہ کچھ اس طرح تیار ہوا کہ اس میں شیرینی و ترنم، گداختگی اور بلاغت کا عنصر پیدا ہو گیا۔

"افاداتِ سلیم" میں مولوی وحید الدین سلیم نے ایرانی تلمیحات اور رموز و علائم پر مفصّل روشنی ڈالی ہے۔ اس کا ایک اشاریہ حسب ذیل ہے۔

"یزداں اہرمن، پیرِ مغاں۔ سرود۔ زمزمہ۔ لیلیٰ۔ مجنوں شیریں۔ فرہاد یوسف زلیخا۔ وامق عذرا۔ جیحوں رستم زال۔ سہراب، اسفندیار۔ آدم۔ نوح۔ طوفانِ نوح۔ یعقوب۔ اسمٰعیل۔ نمرود۔ شداد، ارم۔ قارون، گنج قارون سلیمان، بلقیس۔ جمشید، جامِ جم۔ فریدوں۔ دجلہ فرات کوہ۔ صحرا۔ دریا۔ شمس۔ قمر۔ شفق، باغ۔ داغ، گل۔ لالہ۔ نرگس۔ بنفشہ۔ ریحان۔ سنبل، نسترن۔ سرو۔ نادوں۔ گلزار نعل۔ عراق۔ قلزم۔ بدخشاں۔ لالہ زار۔ نافہ، آہو۔ عندلیب بلبل۔ طوطی۔ قمری۔ سرو۔ فاختہ۔ کبک دری۔ عقاب۔ شاہین، شہباز۔ سیمرغ۔ بے ستون۔ الوند۔ کوہ قاف بید۔ چنار۔ نسیم۔ دُر عدن۔ عہد الست۔ منصور۔ دار خلیل اللہ۔ ساقی۔ صہبا۔ ساغر پیمانہ۔ خم۔ رند۔ میخانہ۔ مست۔ رقص۔ نغمہ۔ سماع۔ ایاز۔ محمود۔ شمع۔ پروانہ۔ فانوس۔ چراغ۔ آئینہ۔ آئینہ خانہ۔ حنا۔ غازہ۔ سرمہ۔ مقتل گاہ۔ مشہد۔ خنجر۔ تیغ۔ علَم۔ طبل۔ ساز۔ رباب۔ ارغنوں۔ مانی۔ بہزاد۔ کوہ طور۔ وادی ایمن۔ ید بیضا۔ کلیم عصا۔ کلیم۔ عید۔ نوروز۔ بہار۔ صومعہ۔ دیر۔ حرم۔ غارت ترک۔ طاؤس۔ شطرنج۔ گنجفہ۔ کشتی۔ ساحل۔ موج۔ طوفان بساط۔ قاضی۔ محتسب۔ شاہ خراباتی۔ سجادہ۔ مطرب۔ طرب خانہ۔ مغبچہ۔ عود۔ عنبر وغیرہ (صفحہ ۶۷۔ افاداتِ سلیم)

اٹھارہویں صدی تک ہندوستان اور خصوصاً شمالی ہند میں دہلی کا علاقہ مغلوں اور ترکوں کے توسط سے ایرانی تہذیب اور روایات کا گہوارہ بن چکا تھا درس و تدریس میں فارسی کا نصاب تھا۔ طب، نجوم، فلسفہ، تاریخ اور مذہب وغیرہ علوم کی تمام کتابیں فارسی زبان میں تھیں۔ معاشرت، تہذیب، گفتگو اور تحریر و تقریر میں ایرانی جھلک نمایاں تھی بچہ جب آنکھ کھولتا تو اُسے فارسی ماحول سے واسطہ پڑتا تھا۔ نغمہ و رقص کی محفلوں میں فارسی اشعار لحن کے ساتھ گائے جاتے تھے اور خانقاہوں میں وجد و حال کے مناظر ایرانی مزاج کے حامل تھے۔ ہندوستان میں اکبر بادشاہ کے عہد ہی سے فارسی کے بڑھ گئی تھی اور مسلمانوں کے علاوہ ہندوؤں نے بھی سرکاری ملازمتیں اونچے عہدے پانے کی غرض سے فارسی زبان سیکھنا شروع کردی تھی۔

ڈاکٹر سید عابد حسین لکھتے ہیں۔

"دینی مدارس چھوڑ کر، جو ہندوؤں اور مسلمانوں کے لیے الگ الگ قائم کیے گئے تھے، دنیوی مدارس میں سب کے لیے ایک ہی نصاب تھا۔ بقول ابوالفضل کے ان میں فارسی ادب و انشاء اور خوش خطی کے علاوہ اخلاق، حساب، سیاق، فلاحت، مساحت، ہندسہ، نجوم، رمل، تدبیر منزل، سیاست بدن، طب۔ منطق، طبعی ریاضی اور تاریخ کی تعلیم دی جاتی تھی۔" [1]

اس سلسلے میں آگے ان کا قول ہے:

---

[1] قومی تہذیب کا مسئلہ از ڈاکٹر سید عابد حسین ص ۱۲۲

"اکبر نے غالباً ہندوستان کی تاریخ میں پہلی بار سرکاری مدارس بہت بڑی تعداد میں قائم کیے۔ اور ان میں فارسی کو ذریعہ تعلیم قرار دیا۔ یہ مدارس تمام ممالک محروسہ میں پھیلے ہوئے تھے۔ ان میں ہندو مسلمان لڑکے ساتھ ساتھ تعلیم پاتے تھے اور اس طرح رفتہ رفتہ بلاتفریق مذہب و ملت سارے تعلیم یافتہ طبقے کی علمی اور ادبی زبان فارسی بن گئی" [1]

اس فضا میں اردو شاعری یا ریختہ پر فارسیت کا پورا غلبہ ہو جانا اور اس کا معہ لفظیات، تلمیحات اور روایات ایرانی سانچوں میں ڈھل جانا عین فطری تھا۔ اٹھارہویں صدی میں دلی میں جن ریختہ گو شاعروں نے اردو شاعری کی بنا رکھی وہ سب کے سب ایرانی معاشرے کے پروردہ تھے۔ انھیں اپنے بزرگوں سے فارسی کی ہی روایات ملی تھیں۔ جو صدیوں سے اُن کے خون میں پیوست ہو چکی تھیں۔ چنانچہ ان شاعروں نے ریختہ کی لفظیات کی تشکیل میں فارسی زبان سے براہ راست ترجمہ اور اخذ کا کام انجام دیا اور اس طرح اسماء صفات اور حروف کے ساتھ فارسی افعال و محاورات کا ترجمہ اتار لیا۔

اردو کی اصل کو سمجھنے میں محققین ادب پنجابی، دکنی اور بھاشا کی طرف زیادہ جھک جاتے ہیں اور اردو فارسی کے گہرے اثرات کو نظر انداز کر دیتے ہیں۔

علامہ، اسماء، صفات اور حروف کے علاوہ اردو کی شعری لفظیات میں فارسی سے جو ترجمہ اخذ کیا گیا ہے وہ مندرجہ ذیل ہے۔

۱۔ فارسی تراکیب، اضافات اور مرکبات۔

---

[1] قومی تہذیب کا مسئلہ از ڈاکٹر سید عابد حسین۔

۲- فارسی افعال، مصادر اور محاورات۔

اٹھارہویں صدی کی شاعری میں فارسی مرکبات اور ماخذات کا بڑے پیمانے پر انضمام ہوا ہے جو فرہنگ کے سلسلے میں قابل توجہ ہے۔ مثلاً

میر تقی میر

شکستہ پائی۔ حنائی۔ از جا رفتہ۔ ظلم رسیدہ۔ غم دیدہ۔ پہلو نشیں۔ یاقوت لب۔ دُر بیں۔ دنبالہ گرد۔ سرمہ گیں۔ آشفتہ دلاں۔ دُول بستہ۔ شعلہ زباں۔ تہ دار۔ ابر بہاری۔ تکیہ دار۔ کشتہ شکار۔ زخم خوردہ۔ نو بادۂ گلشن خوبی۔ زباں زد۔ کارواں سرائے۔ سینہ زنی۔ جیفہ جیفہ۔ سودائی شائستہ۔ بالیدہ عشق۔ عالم کش۔ پیچیدگی داغ۔ مہ چاردہ۔ چرب زباں۔ تنگ پوشی۔ سیمیں تناں۔ کم اختلاط۔ سنگ زنی۔ عبارت آگیں۔ ظلم کیشی۔ طرب گاہ۔ اوج دہوج۔ ممکنہ بندی۔ تہ بندی۔ خشک بندی۔ شور کناں۔ نقاشاں۔ بود و باش۔ نو خطاں۔ کم فرصت۔ آزار دلی۔ چسپاں پوشی۔ خوش ترکیب۔ شہر خوش محبوباں۔ نورسی گل۔ برگ و بار۔ حشر خرام۔ ستم کشتہ۔ غنچہ پیشانی۔ تنگی دل۔ عظمت زدہ۔ مردم خوش ظاہر۔ دیدہ سینہ [illegible] بیرت مہ۔ صوفیاں۔ خرقۂ صد چاک۔ قضیب ترسا بچگاں۔ جوشاں۔ چیں بر جبیں۔ مستاں شوخ دیدہ۔ میوہ رسیدہ۔ آہوئے رمیدہ۔ لبہائے نازکینہ۔ قد کشیدہ۔ نو دمیدہ۔ زباں بریدہ۔ قامت دلکش۔ راہ و روش۔ بے کنج

حرف بیاں دار۔ روئے خوب۔ خراشِ ناخن۔ رفتنی۔ ابر بارندہ۔ معشوقانہ۔ دست آموز۔ خوش آداز۔ قبول دہا گوہر گوش۔ رسم شہر حسن۔ تلخی کش۔ رنج کش۔ حال کشتہ شاہ نشیں۔ کج روش۔ کج لب غنچگی۔ خورشید ساں۔ گرداں سائی۔ دل فروشی۔ طفلِ تہ دار۔ پائے ثبات۔ کم گشتگی خوش چشم۔ جگر گیر گی۔ گاہ بے گاہ۔ پردار۔ پائے ثبات وحشت گاہ۔ قد بلند۔ دل بستگی۔ خمیازہ کش۔ تہ بادار انتظار کش، محفل آرا۔ حرف ناشنو۔ صید دستی۔ نداده۔ شوخ چشمی۔ سینہ گشادہ۔ دیدہ درائی۔ سیاہی زادہ۔ وغیرہ۔

مظہر

دولت خواہ۔ پیاں گسل۔ نازک بدن۔ چلہ کشی۔ گل رخسار۔ سرمہ آلودہ۔ آشیانی۔ حلاوت فہم۔ کمانِ ابرو۔ سیم تن۔ خونیں رنگ۔ چار ابرو۔

قائم چاند پوری

گردوں دوں۔ سرشک لعل گوں۔ لب شکر۔ خانہ زنبور نا محملِ لیلیٰ۔ بدگوہری۔ خوش چشم۔ ساز و برگ صیل آتش طرازِ کلک قضا۔ مادائے ذقن۔ خوش دہن۔ بالش لخت درشتہ وش۔ ویراں سرائے سینہ۔ چرخ سیہ کار۔ جامہ احرام۔ نفہمیدہ آل۔ بیت خود کام۔ طولِ عمر خضر۔ خوانندہ۔ آہنگ خرابات۔ گنبد دستار۔ بتا بہر گل۔ نیرنگ تعین دستِ گل خوردہ۔ طفلِ بے پروا۔ کارگاہ مینا۔ طائر گم کردہ

ربع مسکون۔ تبغِ لباس۔ نعل در آتش۔ سینہ کاوی۔ حریر پوشی مردِ سنگ تراشیدہ۔ رگِ برق۔ کاسۂ واژگون۔ حنا بندیٔ خون پنجہ گیرائیٔ شمع۔ سلک لختِ دل۔ نالہ نیوش۔ عہد شگفتنِ عارضِ گلرنگ۔ ید بازیٔ فلک۔ افسردنِ دل۔ وعدہ آوردنِ دل۔ چراغِ گل۔ چاکِ شعلہ۔ سر بہ شورہ۔ واشد۔ شمع شب افروز۔ صحبتِ نوروز۔ رفتگان۔ پارہ دوزیٔ دل۔ مصیبت زدگان۔ خط شب رنگ۔ ناتراشیدہ۔ ستم دیدہ۔ گرہ در گلو۔ شوخی و شنگی۔ نہ بیبدہ۔ تنگ پوشی۔ عقیق یمنی۔ مددگاری۔ خطِ شعاعی۔ جامہ بر تار۔ حنا آلود۔ نو آمدالبطن۔

بیدار

دستِ کشاں۔ پاکاں۔ عالم کشی۔ موئے میاں چشمۂ حیواں۔ نرگسِ فتاں۔ حیرت فریب، بہار ریاضِ خوبی بت خنجر نگاہ۔ مصرعۂ قد۔ جنون در دیدہ۔ سروِ موزوں۔ ردائے درخشندہ۔ قرعہ زن۔ صید فگن۔ مفت بر۔ گل عذار۔ سرشک باری۔ حسرت کشیدگاں۔ خاک آرمیدگاں۔ ماتم رسیدگاں۔ از خود رسیدگاں۔ شعلہ جواں۔ کفِ حنائی۔ پنجہ مرجاں۔ مسند نشیں۔ آئینہ عذار۔ مہ جبیں۔ مہتاب رو۔ آتشیں عذار۔ دستِ سرخ۔ شمع ساں۔ خوش رفتار۔ دیدہ دادید۔ جاں یافتگاں۔ لالہ رخاں۔ دستِ نگاریں نسترن رخسار۔ بیخودان۔ ابر نیساں۔ خونِ شہیداں۔ پری رخسار۔ وحشی صفت۔ شعلہ رخاں۔ پایہ گل۔ داغ بہ دل۔ در دبہ سر شعلہ بہ لب۔ اشکبار۔ سینہ چاک۔ سرتاسر۔ آتش طبیعت

ارغواں سیما۔ پائے حنائی۔ جامۂ شفقی۔ خاتم پیغمبری۔ خونیں جگر۔ بلا انگیز۔ مرد خوش خرام۔ سوزناک۔ سادہ روئی۔ سمن اندام عصمت پناہی، عدم آسودگاں۔ شراب پرتگالی۔ صاحب نظراں۔ فنا آگاہاں۔ بہار آرا۔ دُرریزی۔ گلریز۔ سینۂ طاؤس۔ نوبہاری۔ دلِ پُر داغ۔ زاہداں۔ ماہ رخسار۔ ہلالِ ابرو۔ خورشید جبیں۔ گل بدن۔ سرو قد۔ غنچہ دہن۔ نرگس چشم۔ پریشاں کاکل۔ آہ کتاں۔ گیسوئے پرتاب۔ محفل آرا۔ بند نقاب۔ شب مہتاب۔ دلبر شوخ و شنگ۔ سادہ رو۔ زلف سیہ فام۔ بزم نشیں۔ سوختگاں۔ چار آئینہ۔ نازک بدنی شیریں دہنی۔ غزال خلقی۔ سیب ذقنی۔ گل ارغواں۔ شیریں سخن۔ جواہر پوش۔ پیرماہتابی۔ شیشہ حبابی۔ دُردنداں۔ بے بال و پری۔ بے جگری۔ زعفران زار۔ الفت گرفتہ۔ دلِ صد چاک لالہ فام۔ تجلی گاہ۔ رستمی۔ خوتمی۔ لبِ تشنہ دہاں۔ صید ناوک خوردہ۔ گردن شکنی۔

بنفشی

ترکانِ ستم گر۔ تکلف برطرف۔ سلسلہ جنبانی۔ دین مسیحا دار الشفاء۔ گلرخ۔ ہوشیاراں۔ ہزار حیف۔ خوش نگاہ۔ غزال لال۔ پارۂ آہن۔ حسرت پناہ۔ پاک بازاں عشق بازی۔ جامہ زیباں۔ مطرب لبسر۔ پری خانہ۔ خوش آہنگ گل چہرہ۔ آتش پرستی۔ خوش قامت۔ نخلِ آتش۔ شہری غزال فانوس وحشت آہوانِ دشت۔ درختاں۔ بے بدر۔ مصاحب۔

خواجہ میر درد

بدرکابی۔ بوسہ بہ پیغام۔ رو بہ بازیاں۔ برگ کاہ۔ مرہم زنگار۔ ظلِ ہمائے کشاں، سروِ چراغاں۔ گرمیٔ بازار۔ تپیدگاں آفت رسیدگاں۔ جلوہ فروش۔ افتادگاں۔ آوارۂ کوہسار، لانخیں۔ کاغذ آتش زدہ۔ گریباں دریدہ۔ موجِ نسیم آرمیدہ۔ چکیدہ۔ اہلِ اشغال۔ از خود شدگاں۔ تکیہ گاہ۔ قدم گاہ کرتی نشیں۔ نفسِ عیسوی۔ دل شوریدہ۔ کشادہ کار۔ حسن برشتہ زلفِ گرہ گیر۔ خوش خرامی۔ بت خود فروش۔ بتانِ فرنگ آسودہ تنی۔ سیہ مست۔ چشم دل ستاں۔ قبلۂ حاجات دولت سرائے شیشہ ساعت۔ توبہ لت۔ کج ادائی۔ دوست دار۔ سوختہ جگر۔ دیدہ بازی۔

سودا

شعلۂ فانوس۔ اہلِ طرب۔ رخت رز۔ ضبط سرشک۔ نگاہِ ترس ملک حسن۔ عتابِ خط نشاں۔ دلِ ناآشنائے نالہ۔
مژگانِ خوں آغشتہ۔ چہرۂ گلنار۔ در آدینہ۔ گوہرِ شب تار۔
خونابِ جگر۔ محکمۂ حسن۔ بستہ فتراک۔ کمال دار۔ رخت گل منہ شطرنج۔ ماردلچہ۔ گل اندام۔ لعل حل کردہ۔ ظرف بلوریں۔ بناگوش یار۔ نرگس بیمار۔ دعوتِ شکلی۔ شمیم زلف۔ پابوس۔ آتش کدہ گرفتہ دل۔ صید حرم۔ کعبۂ دل۔ گردن زدنی۔ ہوسناک پرست۔ صاحب تسبیح و زنار۔ خاک پائے شراب۔ روئے عرقناک۔ گلاب در تہہ آب۔ صدائے تفنگ۔ شیر قالی۔ جام لب۔ طفلِ مکتبی۔ دل سوختہ۔ فتنہ خیز۔ گوش زد عالم۔ نقش دیوار۔ برہمن زادہ۔ بند پیرہن۔ نقد جاں۔ انجم

شاعراں، صندلیں رنگ، حسن آماد۔ آب آئنہ۔ خون گرفتہ۔ گوشۂ ابرو۔ کاغذ کشمیر۔ محراب ابرو۔ درم شمشیر۔ آغوش نقش پا۔ نقش بوریا۔ مشبگاں۔ دل تفتگاں۔ سرو قامت۔ راست کیش۔ دیدہ خوں ناب چکاں۔ پیالہ سے ممروح فغان زاغ۔ تہی دلاں۔ گوشوارہ آلودہ گیر۔ دیدہ جیں۔ بارکشی۔ خوابیدہ۔ کاہیدہ۔ خراشیدہ۔ خانہ بہ انداز چمن۔ حلقہ بگوش۔ برق زادہ۔ ساعد دست خابستہ۔ سرپیش افگندہ۔ دل دادہ۔ زلف و رخ۔ دلیر ندیدہ۔ مشت حباب۔

فارسی مرکبات و اضافات کے اس سیلاب اور طوفان میں اٹھارہویں صدی ہجری کی شعری لفظیات کا خمیر تیار ہوا۔ اس سے اردو زبان کے رگ و ریشہ میں ابتدا ہی سے فارسیت کچھ اس طرح سرایت کر گئی کہ وہ اس کا اہم جزو معلوم ہونے لگے۔ فارسی کی اضافت میں ہندی کے حروف اور "کا"، "کی"، "کے" جیسے الفاظ کی پیہم تکرار اور ثقالت نہیں ہے۔ یہ حسن فارسی کا مرہون منت ہے جسے اردو نے پوری طرح اپنا لیا ہے۔ بظاہر ان مرکبات و اضافات کو دیکھ کر کہا جا سکتا ہے کہ انھیں ہندی کے حروف کی مدد سے بدل دینا کوئی مشکل نہیں اور اس طرح ان کے مفاہیم میں فرق واقع نہیں ہوگا۔ لیکن حقیقت میں ایسا نہیں ہے۔ متذکرہ بالا فارسی تراکیب کی مثالوں میں یہ فرق ذیل میں واضح ہے۔

فارسی	ترجمہ ہندی (مترادف) مفہوم
پہلو نشیں۔	گود میں بیٹھنے والا۔
خوش چشم۔	خوبصورت آنکھ رکھنے والا۔
چسپاں پوش۔	تنگ لباس پہننے والا
مہتاب رو۔	چاند کی طرح چہرہ رکھنے والا
مصرعۂ قد۔	ڈھلے ہوئے مصرعہ کی مانند قد
حنا بندیٔ مژہ۔	پلکوں پر مہندی کا چڑھا ہوا رنگ
محملِ ناقۂ لیلیٰ	لیلیٰ کی اونٹنی کا کجاوہ۔
جامہ زرتار۔	سونے کے تاروں کا بنا ہوا لباس
غزالِ ختنی۔	ختن کے علاقہ کا ہرن
رسمِ شہرِ حسن۔	حسن کے شہر کی رسم
شہیدِ رسمِ ملکِ حسن	حسن کے ملک کی رسم کا مارا ہوا۔
نوبادۂ گلشنِ خوبی	خوبصورتی کے باغ کے نئے پھول کی طرح۔
کاغذِ آتش زدہ۔	آگ کا جلا ہوا کاغذ۔
عارضِ گلرنگ	پھول جیسے رنگ کا گال
بہارِ ریاضِ خوبی	خوبصورتی کے باغ کی بہار
بتِ خنجر نگاہ۔	خنجر جیسی نگاہ رکھنے والا محبوب
بناگوشِ یار	محبوب کے کان کی لو۔
عالم کشی۔	دنیا کو جان سے مارنا

آغوشِ نقشِ پا۔	پانوں کے نقش کی گود۔
طوفاں بدوشاں۔	کاندھے پر طوفان لیے ہوئے
سرو خراماں	چلتا پھرتا سرو کا پیڑ (محبوب)
سرو چراغاں	وہ شاخدار جھاڑ جس میں شمع روشن ہو
کفِ حنائی	مہندی سے رنگے ہوئے ہاتھ
آئینہ عذار۔	آئینہ کی طرح شفاف گال رکھنے والا
لالہ رُخ۔	لالہ جیسا سرخ رنگ والا۔
عشقِ عالم کش۔	دنیا کو مارنے والا عشق
حشر خرام۔	قیامت کی سی چال رکھنے والا۔
مردمِ خوش ظاہر۔	خوبصورت آنکھ کی پتلی۔
نگاہِ نیم رس۔	آدھی پہنچی ہوئی نگاہ (کم توجہ کی نظر)
زلف گرہ گیر۔	گرہ لگی ہوئی زلف
دیدۂ خوں ناب چکاں۔	سرخ خون ٹپکاتی ہوئی آنکھ
گلاب تہہ آب۔	پانی کے نیچے ڈوبا ہوا گلاب
آفت رسیدہ۔	آفت کا مارا ہوا۔
دل دادۂ زلف و رُخ۔	زلف اور چہرے کو دل دینے والا عاشق۔
جلوہ فروش۔	جلوے کا اظہار کرنے والا۔
خوش ترکیب۔	خوبصورت جسم اور اعضاء کی بناوٹ والا۔
از جا رفتہ۔	اپنی جگہ سے گیا ہوا۔ بے خود۔
شیریں لباں۔	میٹھے ہونٹ رکھنے والے۔
شہرِ خوشی محبوباں۔	حسین محبوبوں کا شہر
تجلّی گاہ۔	روشنی سے بھری ہوئی جگہ

ناتراشیدہ۔	جو چھیلا نہ گیا ہو۔
خاک آرمیدگان۔	مٹی کے نیچے آرام کرنے والے۔
سرو خوش خرام۔	خوبصورت رفتار والا امرد۔ محبوب
دلِ نا آشنائے نالہ	فریاد کو نہ جاننے والا دل۔

اوپر کی مثالوں سے ظاہر ہوتا ہے کہ فارسی الفاظ و مرکبات کا اختصار، بلاغت اور نظم و حسن ہندی کے مترادف مفہوم اور لسانی ڈھانچے میں باقی نہیں رہتا۔ اس میں "کا"، "کی"، "کے والا اور ہوا" وغیرہ حروف الفاظ کی شمولیت نہ صرف یہ کہ بحاظ طوالت اور ثقالت پیدا کرتی ہے بلکہ فارسی تراکیب اور الفاظ کے حقیقی معنی بیان کرنے سے قاصر رہتی ہے۔ اس کے علاوہ ہر زبان کے الفاظ۔ خصوصاً شعری الفاظ ۔ اپنے لغوی اور نحوی معانی کے ساتھ استعاراتی یا منفرد مفہوم بھی رکھتے ہیں اور علائم کے پردوں میں اور ہی عالم دکھاتے ہیں۔ یہ عالم اسی زبان کی لفظیات اور اُن کے مرکبات میں محسوس کیا جا سکتا ہے۔ مثلاً "سرو خراماں" کے مترادف معنی "چلتا پھرتا سرو کا درخت" نہیں۔ لفظ "سرو" کے ساتھ ہمارے ذہن میں محبوب کے تناسب قد و جسم کی تصویر ابھرتی ہے اور دوسرے لمحوں سرو کا درخت غائب ہو جاتا ہے اور محبوب کی خوش خرامی کا منظر سامنے آجاتا ہے "مصرعہ قد" کی ترکیب میں محبوب کے قامت کا حسن اور غزل کے اشعار مصرعوں کی غنائیت، ان کا سڈول پن، نظم و کیفیت اور رعنائی سب شامل ہیں "نگاہِ نیم رس" میں محبوب کی محتاط نگاہی کا انداز اور اس کی نفسیات کا وسیع پس منظر انتہائی اختصار کے ساتھ پوشیدہ ہے۔ یعنی۔ محبوب اپنی کم توجہی کے پیش نظر ایسی نگاہِ غلط

انداز سے دیکھتا ہے - جس میں بظاہر نہ دیکھنے میں سب کچھ دیکھنے کا شوق پنہاں ہے۔ "حشر خرام" کی ترکیب ہمارے روبرو محبوب کی حسین رفتار کو اس رنگ میں لاتی ہے جو قیامت کی تمام فضا کو اپنے دامن میں سمیٹے ہوئے ہے "جامۂ زرتار" کسی حسین کے سنہرے کپڑوں کی علامت ہے "غزال ختن" میں ختن میں پائے جانے والے خوبصورت ہرن کی تصویر تلمیحی اور اشاراتی معانی کے ساتھ بیدار ہو کر ختم ہو جاتی ہے اور اس کی جگہ محبوب کے خرام کو ظاہر کرنے لگتی ہے۔ "گلاب در تہِ آب" شفاف پانی کے نیچے سرخ گلاب کے استعارے میں پسینے میں ڈوبے ہوئے حسین رخساروں کا اشارہ ہے۔ "تجلی گاہ" چاند اور سورج کی روشنی کے علاوہ فانوس شمع اور چراغ کی رنگا رنگ جگمگاہٹوں کو بھی ذہن میں تازہ کرتا ہے۔ "شہر خوش محبوباں" کی ترکیب میں اسی شہر کی خوبصورتی کا تمام ماحول چھپا ہوا ہے جو حسین محبوبوں کا مسکن ہے "جلوہ فروش میں محبوبوں کی مختلف اداؤں کی خوبصورتی کو ظاہر کرنے کا اشارہ ہے۔ "خاک آرمیدگاں" ہمارے سامنے ان مرنے والوں کو لاتا ہے جو مٹی کے نیچے آرام کی نیند میں ہیں "حنابندی مشرہ" حنا کی سرخ رنگ کا اشارہ ہے جو پلکوں پر خون کی علامت ہے۔

اٹھارہویں صدی کی شعری لفظیات میں دوسرا بڑا ذخیرہ تراجم کے ذریعہ منتقل ہوا ہے جو فارسی افعال، مصادر، محاورات اور فقرات پر مشتمل ہے۔ اس عہد کے شاعروں نے فارسی افعال کو مع ان کے متعلقات کے اردو قالب میں ڈھال دیا

ہے۔ ذیل میں فارسی مصادر اور ان کے مشتقات سے ترجمے درج کیے جاتے ہیں۔

کردن۔

فضول کرنا۔ مدارا کرنا۔ آہ سر کرنا۔ نماز کرنا۔ عید کرنا۔ بو کرنا۔ تاثیر کرنا۔ لبستی کرنا۔ زندگی کرنا۔ دم کرنا۔ نوکری کرنا خوش خرامی کرنا۔ خلل کرنا۔ پیچش کرنا۔ زنجیر کرنا۔ گری کرنا۔ مضائقہ کرنا۔ دیر کرنا دلربائی کرنا۔ بینائی کرنا۔ وحشت کرنا۔ خرش کرنا۔ دست بوس کرنا۔ مکان کرنا۔ منت کرنا۔

دادن۔

تغیر دینا۔ جلوہ دینا۔ رُو دینا۔ پُشت دینا۔ ہوا دینا۔ برباد دینا۔ بیر دینا۔ انتظار دینا۔ ماتھے پر ٹیکا دینا۔ اعتبار دینا۔ انقلاب دینا۔ آبرو دینا۔ ترحم دینا۔ سرمہ دینا۔ کاجل دینا سر دینا۔ اختیار میں دینا۔ خوشی دینا۔ ہاتھ سے اختیار دینا۔ پند دینا۔ تعویذ دینا۔ عرض دینا وغیرہ۔

بُودن، کردن۔

یکا ڈیر ہونا۔ طرف ہونا۔ بدخو ہونا۔ نافع ہونا۔ حرف زن ہونا۔ اقامت ہونا۔ معاملت ہونا ختنک ہونا۔ زہرہ آب ہونا داہ ہونا۔ دربدری ہونا۔ سربرآ ہونا۔ بے خرچ ہونا۔ عبور ہونا۔ مطلب ہونا۔ فہمیدہ ہونا۔ بے آرام ہونا۔ حیرت فشاں ہونا۔ باغ و بہار ہونا۔ صحبت ہونا۔ سفری ہونا۔ زیب ہونا

حصول ہونا۔ کیف ہونا۔ جاگیر ہونا۔ آشوب ہونا۔ ہم پہلو ہونا
گفت و شنید ہونا۔ گلوگیر ہونا۔ مشکل ہونا۔ خوشی ہونا۔

کشیدن :

غم کھینچنا۔ قلم کھینچنا۔ آہ کھینچنا۔ ذلت کھینچنا۔ انتظار
کھینچنا۔ نقاب کھینچنا۔ خمار کھینچنا۔ بار کھینچنا۔ خواری کھینچنا
منت کھینچنا۔ سر کھینچنا۔ وغیرہ۔

بستن :

دل بندھنا۔ نقش بندھنا۔ صورت بندھنا۔ تصور بندھنا
آشیاں بندھنا۔ مضمون بندھنا۔ حنا باندھنا۔ پیمان جگ
باندھنا۔ ہوا باندھنا۔ چار آئینہ باندھنا۔ وغیرہ۔

داشتن :

ملاقات رکھنا۔ طمع رکھنا۔ شرم رکھنا۔ وسواس رکھنا
دل میں گرہ رکھنا۔ تاک رکھنا۔ گوش رکھنا۔ دانت رکھنا
بے مزہ رکھنا۔ نام رکھنا۔ تنگ رکھنا۔ جگر رکھنا وغیرہ۔

آوردن :

سر پہ قیامت لانا۔ گردش لانا۔ شور میں لانا سر پر
وبال لانا۔ وغیرہ۔ اسی طرح اور بہت سے مصادر و افعال اور
محاورات ہیں جو براہ راست فارسی سے مستعار ہیں۔

جیسے:

آپ سے جانا۔	از خود رفتن
جینے سے ہاتھ اٹھانا۔	از زیستن دست بر داشتن

اردو	فارسی
منہ پر آنکھ کھولنا ۔	چشم بر رُخ کشادن
میدان پکڑنا ۔	میدان گرفتن
داد کو پہنچنا ۔	بہ داد رسیدن
قصہ چکانا ۔	قصہ پاک کردن ۔
گل کھانا ۔	گل خوردن
برباد جانا ۔	بر باد رفتن
ہاتھ سے اختیار جانا ۔	اختیار از دست رفتن ۔
مہربانی پر آنا	بہ مہربانی آمدن ۔
جان سے گذرنا ۔	از جان گذشتن
پاؤں رکھنا ۔	پا نہادن
کاغذ لکھنا ۔	کاغذ نوشتن
کام فرمانا ۔	کام فرمودن
اختلاط رکھنا	اختلاط داشتن
صورت پکڑنا	صورت گرفتن
عہدہ سے بر آمدنا ۔	از عہدہ بیرون آمدن
دل خالی کرنا	دل خالی کرنا
عوض دکھانا	عوض نمودن
تماشا کرنا ۔	تماشا کردن
فیض لے جانا	فیض بردن
رو پھیرنا ۔	رو گردیدن
التماس کہنا ۔	التماس گفتن
بنا رکھنا ۔	بنا نہادن
شور پڑنا ۔	شور افتادن

دعا پڑھنا۔ دعا خواندن۔

راست کہنا۔ راست گفتن۔

حریف ہے آنا۔ حریف آوردن۔

ان مثالوں سے ظاہر ہوتا ہے کہ اٹھارہویں صدی کے شاعروں نے اپنے پیش رو ایرانی شعراء کے کلام کو اپنی شخصیت کا جزو بنا لیا تھا۔ ظہوری، نظیری، سعدی، حافظ شیرازی، صائب، حزیں اور جلال اسیر وغیرہ کا اگر مطالعہ کیا جائے تو صاف اندازہ ہو سکتا ہے کہ اٹھارہویں صدی کی شعری لفظیات ایرانی شعراء کے خیال و زبان، ترجمہ اور اخذ کی مدد سے کیسے رنگا رنگ لیکس میں در آئی ہے۔ ثبوت میں اس کی چند مثالیں مندرجہ ذیل ہیں۔

شادی کردن۔
اے دوست بر جنازۂ دشمن چو بگذری
شادی مکن کہ بر تو ہمیں ماجرا رود (سعدی)

مقام کردن۔
غریب مشرق و مغرب بہ آشنائی تو
غریب نیست کہ در شہرہا مقام کند ״

کار فرمودن۔
بکش چناں کہ تو دانی کہ بندہ داند رسد
خلاف آنچہ خداوند کار فرماید ״

نقاب کردن۔
گلبرگ را ز سنبل مشکیں نقاب کن
یعنی کہ رخ بپوش، جہانے خراب کن (حافظ)

در بر کشیدن۔
کشیدم در برت ناگاہ شد در تاب گیسویت
نہادم بر لبت لب را و جان و دل فدا کردم ״

تماشا کردن۔
ہر کہ آں لبہائے مے گوں را تماشائی کند
چشم می پوشد ز حیرانی، دہن وا می کند (صائب)

غارت کردن۔ غارت صبر از دلم آں آتشیں رو می کند (صائب)
گرمی خورشید گل را مفلس بو می کند

بر باد رفتن۔ در سر آں زلف جانہائے بر باد رفت (صائب)

مضائقہ کردن۔ جاں از کسے مضائقہ ہرگز نہ کردہ ام حزیں

گوش دادن۔ پسند بیتا نہ کند برہمن سپاس مرا ״
چناں فرشتہ دہد گوش التماس مرا

پہلو زدن ما ہمسر نخیتم، تو ہمسایۂ خورشید ״
اے زلف مزن بیہدہ پہلو بہ شب ما

جلوہ کردن آں سرو سرفراز کجا جلوہ می کند ״
تا شکوۂ زکوتہی بال و پر کنیم

مژہ برہم زدن۔ نگہہ در فریبد رم آں آہو را
مژہ برہم نہ زنم تا نہ کنم رام او را (جلال اسیر)

بر باد دادن۔ مکن در کارگاہ گلشن شیوہ ہائے انتخابے را ״
مدہ بر باد رنگ و بوئے گلہائے نقابے را

گل بر سر زدن۔ نماید جلوہ آتش اکسیر جانہا خاک راہے را ״
خرامش گل زند بر سر ز لغزش پا گیاہے را

رام کردن۔ ایں صید را بہ حیلہ دے رام کردہ ام نظیری)

جوانی کردن۔ شراب کہنہ بہ چنگ آور و جوانی کن ״

رو دادن۔ ہیچ آدمی دستی زداں از دو پیشہ دارم ״
تا رو دہد بیادم در حرف بے حجابی

فلک بہ آنکہ دارد جانب پرویز نتواند
دہان لالہ را از حرفِ خونِ کوہکن بندد (ظہوری)

فارسی کا "ان"

فارسی میں بہت بڑا ذخیرہ ایسے الفاظ کا موجود ہے جن کے آخر میں "ان" آتا ہے کہیں تو یہ الفاظ میں لاحقے کے طور پر استعمال ہوتا ہے اور اسم کی جمع کا قائم مقام بن جاتا ہے اور کہیں جامد حیثیت سے لفظ کے آخر میں شامل رہتا ہے۔ فارسی لفظیات کے سرمائے سے اگر عربی الفاظ کو خارج کر دیا جائے تو "ان" والے الفاظ کی تعداد بہت نمایاں ہو جائے گی۔ فارسی میں ان دو حروف کی اتنی شدت کیوں ہے اور ان کے مرکبات و مشتقات سے وہاں کی زبان میں کیا کیا خصوصیات پیدا ہو گئی ہیں؟ ان سے قطع نظر ہمیں فی الحال یہ دیکھنا ہے کہ اٹھارہویں صدی کی شعری لفظیات پر اس کے کیا اثرات مرتب ہوئے ہیں۔

جامد لفظ کی حیثیت سے بعض فارسی کے اسماء آخر میں "ان" لاحقہ رکھتے ہیں۔ ایران والے آخر کے نون کو عموماً بلا اعلان تلفظ کرتے ہیں جیسے۔

مکاں - جہاں - پیکاں - آسماں - یزداں - زیاں - عناں
فغاں - طوفاں - زباں - دہاں - مژگاں - ایواں - ہجراں
چوگاں - اذاں - داستاں - زنداں - زماں - عصیاں -
استخواں - داماں - بیاباں - باراں - زنخداں - گریباں
چوگاں - کماں - جاناں - مہماں - میزباں - وغیرہ -

صفات، مصادر اور افعال کے مشتقات اور ضمائر وغیرہ میں بھی "ان" کا لاحقہ فارسی خصوصیت کو ظاہر کرتا ہے۔ مثلاً
دیر، لرزاں، ایشاں - آں - کناں - دوستاں - ستاں -

پریشاں۔ گلستاں۔ بوستاں۔ افتاں۔ خیزاں۔ عیاں۔ نہاں
تواں۔ گراں۔ رائیگاں۔ پراں۔ چناں۔ خنداں۔ گریاں۔ خواہاں
خواں۔ عریاں۔ خراماں۔ رواں۔ نمایاں۔ پنہاں۔ پشیماں وغیرہ۔
اسماء کی جمع بنانے کے سلسلے میں اہلِ ایران نے "ان" ہی
کا استعمال کیا ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ان دو حروف سے ان
کی زبان کا گہرا تعلق ہے۔ فارسی زبان میں واحد لفظ کے آخر
میں "ان" کے لاحقے سے جمع بنانے کا قاعدہ بھی عام ہے جیسے
رہرواں۔ ابرواں۔ غزالاں۔ بندگاں۔ بیخوداں۔
پرہیزگاراں۔ دیوانگاں۔ فاضلاں۔ رفتگاں۔ عزیزاں۔
مرغاں۔ دلبراں۔ پاکاں۔ دردمنداں۔ زاہداں۔ رنداں
مے گساراں۔ محبوباں صنماں۔ نوخطاں۔ خوش قداں۔
عاشقاں۔ شاہاں۔ وزیراں۔ طوطیاں۔ خامکاراں۔
رقیباں وغیرہ۔
ڈاکٹر محی الدین قادری زور "ان" کی خصوصیت کو دکنی
زبان سے منسوب کرتے ہوئے لکھتے ہیں۔
"دکن میں مذکر اسم کی جمع بنانے کے لئے انفی حرف علت
"ان" واحد کے آگے لگا دیتے ہیں۔ شمال کی زبان میں ایسا
نہیں ہوتا۔ واحد اور جمع دونوں کے لئے ایک لفظ استعمال
ہوتا ہے۔" [1]
زور اپنے بیان میں اول تو فارسی کے اثر کو نظر انداز
کر جاتے ہیں۔ اور یہ ثابت کرنے کی کوشش کرتے ہیں کہ ان کا
مانند اور راس کا استعمال دکنی ہے اور شمالی ہند سے اسکا کوئی تعلق نہیں دوسرے انکے قول کے
مطابق چونکہ شمال میں آج جمع بنانے کا یہ طریقہ نہیں۔ اس لئے یہ قدیم دکنی ہی

[1] ہندوستانی لسانیات۔ ڈاکٹر محی الدین قادری زور ص ۱۱۶

کی خصوصیت ہے۔ حالاں کہ حقیقتاً ایسا نہیں ہے۔ اٹھارہویں صدی
کی شاعری میں جمع کا یہ طریقہ دہلی اور اس کے نواح میں بھی ملتا ہے
لیکن یہ دکن سے منتقل نہیں ہوا۔ بلکہ پنجابی، دکنی اور دوسری
زبانوں نے جس طرح اپنے اپنے طور پر فارسی سے اخذ کیا اس
طرح شمالی ہند کی شاعری میں بھی یہ براہ راست آیا کہیں تو
نقل و ترجمہ میں فارسی کا بجنسہٖ لفظ نظر آتا ہے اور کبھی
ہندی لفظ کے آخر میں "ان" بڑھا کر جمع بنائی گئی ہے۔
دلی کی شاعری میں اس کی مثالیں موجود ہیں۔ مثلاً

آبرو۔ زلفاں۔ لباں۔ شائقاں۔ بھوّاں۔ رقیباں۔ آباباں
بوندراں۔ ابرداں۔ وغیرہ۔

قائم۔ دوستاں۔ سوختگاں۔ رفتگاں مصیبت زدگاں
عزیزاں۔ چارہ گراں وغیرہ۔

مظہر۔ امیراں۔ مچھیاں۔ نیناں۔ چورواں۔ وغیرہ۔

سودا۔ بلبلاں۔ ہمرہاں۔ آتش لفظاں۔ بتاں۔ دلبراں وغیرہ۔

میر۔ آشفتہ دلاں۔ شاہاں۔ طیراں۔ سواراں۔ سیمیں
تناں۔ شیریں لباں۔ نقاشاں۔ ہوشیاراں۔
دیدہ وراں۔ مستاں۔ خوبرویاں۔ امیراں وغیرہ۔

درد۔ بیخوداں۔ افتادگاں۔ یاراں۔ گل رخاں۔ وغیرہ۔

یقین۔ خوباں۔ بلبلاں۔ غزالاں۔ طفلاں وغیرہ۔

محمود شیرانی جنھوں نے اردو کا ماخذ پنجابی زبان قرار دیا ہے۔ اس جگہ تفصیل کے ساتھ لکھتے ہیں:

"ہم نے اس غرض سے مروّجہ اردو سے اعراض کر کے ایسے نمونوں کو لیا ہے جو قدیم اردو سے تعلق رکھتے ہیں اور جن کا اکثر حصہ آج متروک الاستعمال قرار دیا گیا ہے۔ دوسری طرف وہی مواد پنجابی زبان میں بجنسہ یا کسی قدر تغیر کے ساتھ آج بھی موجود ہے۔ اس مطلب کے لیے ہم نے دکنی اردو کو لیا ہے جس کی ادبیات کی قدامت اردو میں مسلّم ہے۔[۱] سب سے پہلے ان زبانوں کی وحدت اور جمعیت کے متعلق ہمیں کسی قدر ادر جاننے کی ضرورت ہے۔ ان زبانوں کی جمع کا اثر تمام جملے پر محیط ہے وہ نہ صرف جملے کے فاعل بلکہ اس کے متعلقات یعنی اسماء، صفات اضافات، حالیہ، ضمائر اور توابعات تک برابر آتا ہے۔ اس کی طاقت کے اندازے کیلئے ہم ذیل کا جملہ ناظرین کو پیش کرتے ہیں۔

"مرنے والی لڑکیوں کی مائیں روتی دھوتی کہتی تھیں"

پنجابی میں یہی فقرہ آج یوں لکھا جائے گا۔

"مرن والیاں کڑیاں دیاں مادیاں روندیاں کہندیاں سن"۔

اردوئے قدیم میں اس طرح لکھا جاتا۔

"مرنے والی لڑکیاں مائیاں روتیاں کہتیاں تھیاں"

گویا پورے جملے کو گلدستہ بن گیا۔ ہر بعض مثالیں اور یہاں درج کرتا ہوں

---

[۱] پنجاب میں اردو محمود شیرانی۔ ص ۱۰۲-۱۰۱

کینوں سو قیدتے ذتی ہزار داں
نے قیدیاں ذتیاں لایاں قطاراں
(عبدالحکیم پنجابی)

گیا تھیاں آسماں اُد پڑے ڈالیاں
الو پھرتے فرشتے مثل چڑیاں
(محمد امین دکنی)

اس قاعدہ کی دکن اور پنجاب کے ساتھ خصوصیت نہ تھی بلکہ دہلی کے فصحا بھی اسی رنگ میں لکھتے تھے۔ میں یہاں سودا کا ایک شعر نقل کرتا ہوں۔

جب لبوں پر یار کے مستی کی دھڑیاں دیکھیاں
جوں زحل کی ساعتیں اس دل پہ کڑیاں دیکھیاں"[1]

محمود شیرانی کے اس اقتباس سے پوری طرح واضح ہو جاتا ہے کہ "اں" کے لاحقے سے جمع بنانے کا اصول دکنی یا پنجابی کا خاصہ نہیں ہے بلکہ شعرائے دہلی بھی اس طریقے کو کام میں لاتے تھے اور یہ طریقہ مستعار تھا فارسی سے۔ فارسی صرف نحو، بحور، لفظیات کے مختلف اسالیب اور تلازمے دکنی کے شاعروں کے مزاج میں اس درجہ سرایت کر گئے تھے کہ وہ جب اردو میں شعر کہنے کا ارادہ کرتے تو فارسی زبان کی تمام بندشیں، ترکیبیں، تراکیتیں لاشعوری طور پر ان کے ذہنوں میں ابھرنے لگتیں۔ یہی وجہ ہے کہ فارسی کی تقلید میں "اں" کے ذریعہ جمع بنانے کے وہ یہاں تک عادی ہو چکے

[1] پنجاب میں اردو۔ محمود شیرانی صفحہ ۱۰۱۔۱۰۲

تھے کہ اسماء صفات اور ضمائر کے ساتھ ساتھ افعال میں بھی اس کی پابندی کر جاتے تھے۔ جیسے۔

دیکھ دل کے شوق کی سرشادیاں
مست ہو کلیاں چمن کی جھومیاں (آبرو)

نگاہوں میں نگاہیں سامنے ہوتے ہی جب لڑیاں
یکایک کھل گئیں دونوں طرف سیں اکی گھڑیاں (مظہر)

سن کے یہ بادِ صبا نے باغ میں
گٹھڑیاں غنچوں کی پھر کھلوایاں (یقین)

باتیں کدھب رقیب کی ساری ہوئیں قبول
مجھ کو جو ان سے عشق تھا میری نہ مانیاں (میر)

خاک و خوں میں صورتیں کیا کیا نہ رلیاں دیکھیاں
اے فلک باتیں تری کوئی اٹھیلیاں دیکھیاں (سودا)

حیرت نے اس کو بند نہ کرنے دی پھر کبھو
آنکھیں جب آ رسولنے ترے مکھ پہ کھولیاں (سودا)

ان مثالوں میں ہندی الفاظ کی جمع پہ فارسی قواعد کا کھلا ہوا اثر ہے اور یہ اس بات کا ثبوت ہے کہ اسماء اور صفات وغیرہ سے قطع نظر افعال کی جمع میں بھی فارسی کو دخل تھا۔ تذکرہ بالا اشعا

میں چھوییاں۔ لڑیاں۔ کھائیاں۔ اٹھائیاں۔ کھلوائیاں مانیاں۔ بھلیاں اور۔ لیاں علی الترتیب چھوییں۔ لڑیں۔ کھائیں۔ کھلوائیں۔ مانیں۔ بھولیں۔ اور لیں ماضی مطلق یا مضارع کی جمع کا روپ ہیں۔

"نے" کا حذف

اٹھارہویں صدی کی شعری لفظیات پر فارسی سے ترجمے کا ایک رنگ علامت فاعلی (ماضی مطلق) "نے" کے حذف میں نظر آتا ہے۔ ولی دکنی اور ان کے معاصرین کے زمانے سے دکن اور شمالی ہند میں یہ اندا ز نمایاں ہے۔ لیکن فارسی کے ساتھ خال خال۔ ہر شاعر نے ماضی مطلق کی علامت فاعلی "نے" یا "ین" کو برابر استعمال کیا ہے۔ اس کی نشاندہی تو مشکل ہے کہ "نے" کا رواج اردو میں باقاعدہ طور پر کب شروع ہوا۔ آیا یہ ہندی کے اثر سے آیا ہے یا دکنی۔ پنجابی یا برج بھاشا سے۔ لیکن سترھویں اور اٹھارہویں صدی کا مطالعہ بتاتا ہے کہ اردو شاعری میں "نے" کا استعمال نا ہموار ہے۔ ابتدا میں اردو شاعروں نے فارسی شاعری کے مذاق اور مطالعہ کی بنیاد پر ریختہ کی تعمیر کا کام شروع کیا۔ چنانچہ فارسی شاعری کے اوزان، تراکیب اور زبان کے صرف و نحو کی تقلید فطری تھی۔ یہی وجہ ہے کہ انھوں نے فارسی اشعار اور مصرعوں کی تراکیب اور بندشوں کو ہو بہو اردو کے قالب میں ڈھالنے کی کوشش کی۔ مثلاً

ع اک دن ترے لبوں سے میں پایا نہ کام لب

ع جیف میں اس کے سخن پر ٹک نہ رکھا گوش کو

ان دونوں مصرعوں میں ماضی مطلق کی علامت فاعلی "نے" کا حذف موجود ہے۔ یہ مصرعے فارسی کے حسب ذیل قولوں کا ترجمہ کہے جا سکتے ہیں۔

من دو زیست تو بہت گام نیم فنم

حیف من بہ تنش ذرہ گوش نہادم

آخر میں فارسی شاعری کی بحروں کا اردو شاعری میں منتقل ہو جانا بھی توجہ طلب ہے۔ اردو شاعری کی لفظیات جب فارسی کی بحروں سے آمیز ہو کر اردو شعر میں ظاہر ہوئی تو زبان کی وہ شکل نہ رہی جو ہندی، برج بھاشا یا پنجابی میں تھی۔ کیونکہ یہ حقیقت ہے کہ جب ایک زبان کا لفظ کسی دوسری زبان کے لسانی اور شعری سانچوں میں داخل ہوتا ہے تو اپنی گذشتہ زبان کے صوری اور معنوی دونوں مزاجوں کو بدل کر دوسری زبان کی فضا اختیار کر لیتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ پراکرت کے الفاظ جب فارسی کی مخصوص غنائی اور شعری زنجیروں میں اسیر ہوئے تو ان کی شکل و شباہت اور کردار و اعمال بھی فارسی میں ڈھل گئے۔

ساتواں باب

پراکرت وغیرہ کے اثرات

پراکرت وغیرہ کے اثرات

اردو شاعری کی ابتدائی شکل ریختہ تھی اور یہ نام اسے اس لئے دیا گیا تھا کہ اس میں ابتداء ہی سے کئی زبانوں اور مختلف بولیوں کے اشترک کا تصوّر شامل تھا۔ ریختہ فارسی مصدر "ریختن" سے مشتق ہے جس کے لغوی معنی "بکھرنا" ہیں۔ محمد حسین آزاد نے ریختہ کی تشریح ان الفاظ میں کی ہے۔

"اس زبان (اردو) کو پہلے ریختہ اس وجہ سے کہتے تھے کہ مختلف زبانوں نے اسے ریختہ کیا ہے۔ جیسے دیوار کو اینٹ، مٹی چونہ اور سفیدی وغیرہ سے ریختہ کرتے ہیں۔ یا یہ کہ ریختہ کے معنی ہیں "گری پڑی پریشان چیز" چونکہ اس میں الفاظ پریشان جمع ہیں، اس لئے اسے ریختہ کہتے ہیں اور یہی سبب ہے کہ اس میں عربی فارسی اور ترکی وغیرہ کئی زبانوں کے الفاظ شامل ہیں۔" [1]

---

[1] آب حیات۔ از محمد حسین آزاد ص ۳

ریختہ کی یہ تعریف اور توضیح عمومی طور پر اردو زبان اور اس کی بناوٹ سے متعلق ہے جس کا اردو شاعری پر بہت کم اطلاق ہوتا ہے جن معنوں میں اردو شاعری کو ریختہ کا نام دیا گیا تھا وہ اس تعریف میں نہیں سما سکتی کیونکہ عام بول چال کی کاروباری زبان اور شاعری کی زبان میں ایک حد فاصل ہے۔

اٹھارہویں صدی کی اردو شاعری پر ہندوستان کی دیگر پراکرتوں کے شعری الفاظ و اسالیب کس نوعیت سے اور کہاں تک اثر انداز ہو سکے اس کے تجزیے کے وقت قائم چاندپوری کا یہ شعر سامنے رکھنا ضروری ہے۔

قائم میں غزل طور کیا ریختہ ورنہ
اک بات لچر سی بزبانِ دکنی تھی

شاعرانہ تعلّی سے قطع نظر اس میں کئی باتیں بہت اہم ہیں۔ مثلاً

۱۔ دکن کی ابتدائی شاعری کی زبان لچر تھی۔

۲۔ ریختہ نے اپنے معیار اور وقار دلی میں حاصل کیا۔

۳۔ ریختہ کی قائم مقام حقیقی معنوں میں اردو غزل ہی ہے۔

آزاد اور دوسرے محققین نے بار بار اس بات پر زور دیا ہے کہ دکن والوں نے اپنی مقامی بولی اور زبان کے ساتھ دوسری جن زبانوں کو ادبیات میں جگہ دی وہ ہندوستانی پراکرت اور فارسی ہیں۔ اسی طرح یہ پراکرتیں خلط ملط ہو کر دوسرے حصول میں پھیلیں اور اکثر جگہ فارسی نے ان پر قبضہ کر لیا۔ دکن اور خصوصاً شمالی ہند میں یہ عمل زیادہ ہوا۔ چنانچہ ان مفروضوں کے تحت محققین یہ نتیجہ نکالتے ہیں کہ اردو شاعری نے سب سے

پہلے مختلف پراکرتوں کا تتبع کیا اور اسی کی روشنی میں ہندی کے
دوہروں کو اپنایا جس سے ریختہ اور غزل کے اشعار کا رواج
ہوا - اور ایہام گوئی اسی کی ایک شاخ ہے ۔

پراکرتوں کا خاص علاقہ اتر پردیش (شمالی ہند) ہے جس میں
اودھی اور برج بھاشا اپنے عہد کی اہم ادبی شعری اور گیت کی
زبانیں رہی ہیں - ان دونوں بولیوں نے اپنے دیرپا اثرات چھوڑے
جن کی ادبی حیثیت مسلم ہے - تلسی داس نے اودھی میں رام
چرت مانس، بروے رامائن، "جانکی منگل" اور "پاربتی منگل"
تخلیق کیں جو بھکتی کال کی ہندی شاعری میں اپنا ایک مقام رکھتی
ہیں - ان کی زبان کا نمونہ یہ ہے ۔

مانی رہے ہوئے ہو نہ بھاوتے ۔
رام گون سانچو کہیو جوں سپنو من پہ نتی نہ آوے
لاگی رہت مہت کریں آگئے رام لشن اور سیتا
تدپی نہ مٹت داہ یا ارکو، ددھ جو بھیو پنیتا
دکھ نہ رہے رگھو پتاہی، تنو نہ رہے بن دیکھے ۔
کرت پران پیان سہنو، سکھی اودھی پری لیکھے
کوسلیا کے برہ بچن سن، رووے اٹھیں سب ناری
تلسی داس رگھوبیر برہ کی بریت نہ جات بکھانی

(گیتاولی)

سنو سب رام پریم لبھی جیا، پریتا سمیت نکٹ بکلانے
جن جن ریچی سب لیہیں بلائی، سیہت سینہ جیتی بھائی
رام دکھا دیں انوچاہیں رچنا کے ترد دومسو نیہ رجنا
لونو لیش منہ کھول نکایا، راجے جا سوا توشاسن پایا

دوسرا چھند ۔

بھاگی بنتو سبھی دیں دیا لاگی کوت جیت دھنش بکھو تلا
کو تلک دیکھے، بیلے گر رہا ہیں، جانے بلمو ترا اس من ماہی
جا سو ترا اس ڈر کہن ڈر رہی، بھجن پربھاؤ دیکھتی ہی
کہیں پاس مردو مدھر سہائی، کیو یدا بالک بر آئی
سمجھے سپریم بنیت رائی۔ سکت بہت دیدبائی
گر دید پنکج تائی سر، بیٹھ آئیو بس پاسے

(رام چرت مانس)

ایک برکھ گر جت ترسیے ڈار بیں کوپی کچھو بد
چتو بکی چاتک بیکھ تجے، کبھو دوسری بد

اودھی زبان کا دوسرا بڑا شاعر ملک محمد جائسی ہے جس کی "پدماوت" تمثیل کے پیرائے میں عرفان، تصوف اور حسن حقیقی کا مرقع ہے۔ اس کا نمونہ یہ ہے۔

تن چتور من راجا کینہا۔ ہیے سنگھل بدھی پدمنی چینہا
گرو سوا جیہہ پنتھ دیکھاوا۔ بنو گرو جگت کو نرگن پاوا

برنی کا برنوں ای بنی — سادھے بان جانو ئی دوئی انی
ان بانھن اس کو جو نہ مارا — بیدھی رہا سگرو سنسارا
گگن نکھت جو جاہیں نہ گنے — وے سب بان اوہی کے ہنے
دھرتی بان بیدھ سب راکھی — ساکھی ٹھاڑ دیہیں سب ساکھی
روئیں روئیں مانس تن ٹھاڑے — ست ہی سوت بیدھ اس گاڑے

برنی بان اس اوپہن بیدھے ان بن ڈھاکھ
سو جانیں تن سب روواں پنکھیں تن سب پانکھ

اودھی کے متوازی اور دوسری پراکرت بھاشا ہے۔ اس کی زبان نہایت رسیلی، شیریں اور موسیقی سے لبریز ہے۔ برج، شورسینی دیش (متھرا کے نواح) کے ایک صوبے کا نام تھا۔ چنانچہ برج کے آس پاس بولی جانے والی زبان کا نام اسی صوبہ کی وجہ سے برج بھاشا مشہور ہو گیا۔ ایک نقاد کا قول ہے کہ زبان کی ترقی اور ہمہ گیری کے تین خاص اسباب ہوتے ہیں۔ اول شاہی سرپرستی حاصل ہونا۔ دوسرے اس زبان میں مذہبی اصولوں کی اشاعت ہونا۔ تیسرے گیتوں کی شکل میں زبان کا عوام میں مقبول ہونا۔ خوش قسمتی سے برج بھاشا کو یہ تینوں باتیں پوری طرح نصیب تھیں اس زبان کا سب سے اہم شاعر سورداس ہے جس نے کرشن بھگتی کے پیرائے میں غنا اور موسیقی آمیز گیتوں کو عوام کے سینوں میں اتار دیا۔

مثلاً

جو من کبھوں ہری کو جانچیں

آن پرسنگ اپاسن چھانڑیں، من بچ کرم اپنے اُر سانچیں

نس دن نام سو بہرجگا دیں، کلپن سوتا پریم رس مانچیں

یہ نبرت دھرے لوگ منہ پھیریں، سم کری گنتے بھامنی کانچیں

سیت اوشم دکھ سکھ ناہیں جانیں، آئے گیہ سوگ نا ہیں آنچیں

جائے سمے سور بھا ندھ میں، بہوری نہ الٹی جگت ماہنہ نانچیں

دیکھ سکھی ہری انگ انوپ

جانو جگ نگ جنگ براجت کوپرنے یہ روپ

لکٹ لپیٹ لٹک بھٹے ٹھاڑے۔ ایک چرن دھر دھارے

مانو نیلی کھمب کام رچی، ایک پلیٹ سدھارے

کبوں لٹکتے جانوکے ہری اپنے سہج چلاوت

سورداس مانہو کم بھاکر باربار ڈولاوت

اودھی اور برج بھاشا کے ان شعری نمونوں کو سامنے رکھ کر اگر اردو شاعری اور ریختے پر نظر ڈالی جائے تو اندازہ ہوگا کہ پراکرتوں نے مجرّد الفاظ کے علاوہ ریختہ پر کوئی دوسرا اثر نہیں ڈالا۔ ریختہ گو شعراء نے شعوری یا غیر شعوری حیثیت سے پراکرتوں کی لفظیات کو کس طرح اپنایا۔ اس کی ایک جھلک حسب ذیل الفاظ کی فہرست میں دیکھی جا سکتی ہے۔

درسد ھ بدھ۔ نین۔ نہارنا۔ من۔ انگ۔ سنگ۔ چھب۔ سیس کینچن۔ کینچنی۔ بکسنا۔ نس دن۔ بکانا۔ موہن۔ موہنی۔ گت۔ چتن بچار۔ تنک۔ چنچل۔ جھکجھور۔ داس۔ رچنا۔ ساوری۔ درشن۔ سندر۔ تے۔ تئیں۔ ساجن۔ میگھ۔ کیسر۔ بن بھرمانا۔ لوبھ۔ ایکوں۔ سکھی۔ چرن۔ سیج۔ کنول۔ شیتل سوں۔ سیس۔ اپنا۔ بیراگ۔ سہاگ۔ بھاگ۔ کھیلنا۔ بسارنا بچارنا۔ کارن۔ چیتر کاڑھنا۔ سارنگ۔ ابلا۔ لاج۔ من موہن دیہہ۔ گربھ۔ کھگ۔ کبھوں۔ جہاں تہاں۔ اچرج۔ یہاں لگ۔ چیت۔ لاگنا۔ نہہ۔ اہیر۔ دوجا۔ جب لگ کبھو۔ مائی۔ تجنا۔ بھرم۔ سیام۔ چھپن۔ انکھیاں۔ نینان۔ بیچ۔ بھانت۔ ترداد۔ جوری۔ دجوڑی۔ تیاگی۔ سیانی مکھ۔ کاڑھنا۔ بیر۔ پسارنا۔ کچھوں۔ ڈارنا۔ ڈالنا گنیش۔ تین۔ تے (سے) سوں (سے) ٹھور۔ نیارا تنک۔ ترس۔ جتا۔ ابنر۔ ڈھکانا۔ وغیرہ۔

اردو شاعری کی ابتدا میں اس قبیل کے بہت سے پراکرتوں کے الفاظ تلفظ کے تھوڑے فرق کے ساتھ بجنسہ آ گئے ہیں۔ ان میں اسماء

صفات اور افعال کے علاوہ ضمائر، حروفِ علت اور حروفِ جار قابلِ غور ہیں۔

کبھوں (کبھو) کبھو نہیں ہی بھانت دیکھیو آج کو سو رنگ

——— (سور داس)

سوں۔ (سے)۔ یہ اودھو کہیو مادھو سوں یہ کرت کرمات لوچن

——— (سور داس)

تے۔ (سے)۔ تجیں تے یھو جن نہیں کیتو چاہت دیو بیٹھائی

——— (سور داس)

تیں۔ گوالن کرتیں کو ر چھیڑا دت ،،

———

سارنگ۔ سور داس سانچو تب مانو جیب ہوگو من لتا دو ،،

——— لتا رنا

کہاں لگ۔ اور کہاں لگ کہیو کر پاندی یا تن کے کرج کاج

——— (سور داس)

تنک۔ گوہی گوہی دیتے نند جسودھا تنک کانچ کی منیاں ،،

———

سنمکھ۔ کانھ ابلا کانھ دسا دکھیر سنمکھ کرو پہچانے

——— (سور داس)

جہاں تہاں۔ کوٹل اکل راجت بھر دواد یہ جہاں تہاں دہ بگرائی

——— (سور داس)

کاڑھنا (نکالنا)۔ کنٹک سوں کاڑھیو اپنے ہاتھ سبھائے

——— (سور داس)

اپنی (اتنی)۔ اودھو کنت اکنٹک کاڑھیو اپنے ہاتھ سبھائے

کبھوں ۔ (کبھو) بیٹر ھت نہ چانک چت کبھوں پریا پیاری کے دوکھ

(تلسی داس)

لس دن ۔ لسی بلس وہ لس دن یہ دکھائے "

نیہہ ۔ ناتے نیہہ رام کے مینوت سیو بردے سیو جہاں لو "

چھب ۔ پیتم چھب نین لبسی پر چھبی کہاں سمائے (رحیم)

انسواں ۔ رحمن انسواں نین ڈرے جسے دکھ پر گٹ کری "

ایکوں (ایک) بھجن کہیو تا سوں بھجیوں بھجیو نہ ایکوں بار

(بہاری)

سیں "اپنا"، "اپ لگ" وغیرہ کو ڈاکٹر محمد حسن نے دکنی اثرات بتایا ہے جبکہ یہ شمالی ہند کے پراکرتوں کے الفاظ ہیں[1]

پراکرتوں کی لفظیات کے تعلق سے ہندی شاعری کی مثالوں کے پس منظر میں اٹھارہویں صدی کے شعری سرمائے پر نظر ڈالنا ضروری ہے۔ مثلاً

آبرو

رسنا ۔ میتا ۔ ہمن ۔ سرت ۔ بچن ۔ گیتا ۔ تان ۔ جگ ۔ چیرا

---

۱ دیباچہ دیوان آبرو ۔ مرتبہ ڈاکٹر محمد حسن ص ۵۱

جگت۔ سوہا۔ برہ۔ اچرج۔ لالا۔ ہالا۔ چھنالا۔ درس۔ ترواد۔
دیا۔ انجھو۔ کنڈل۔ ٹھاٹھ۔ ممولا۔ کوکلا۔ لگن۔ بچن۔ بیں گھیو
کشن۔ کیچا۔ سپوترا۔ جیوا۔ سانولا۔ چکیا۔ باکیت۔ راگ۔
تان۔ پرچنا۔ لبتارنا۔ جیو۔ لاگنا۔ اگن۔ اٹم۔ بنا۔ کنچن۔ تلپھا۔
لس دن۔ گورائی۔ دھاڑا۔ اپنا۔ مورکھ۔ سالنا۔ کھیوا۔ ہاٹ
ہنڈول۔ میت۔ سریتا۔ تدان۔ سیتی۔ ٹک۔ کبھی۔ چھتیاں۔
نیٹ۔ سیج۔ ہلس۔ نکسنا۔ دیہہ۔ کانگ۔ بالک۔ انک۔ بھوگ
اچپل۔ منگل۔ بدن۔ بکانا۔ سادھنا۔ سرگم۔ لبن یہاں لگ
میں۔ نتارنا۔ کنھیا۔ سالوری۔ تھل۔ بیرسگھڑ۔ بنل
وغیرہ۔

مظہر

شیت۔ چنڈا۔ من چلا۔ بٹلا۔ بیر۔ مچھی۔ چنری۔ اہیر
کرائی۔ راج بہادر۔ موہن۔ روپ نگر۔ رچھپت۔
جمدھر۔ انگیا۔ ساجن۔ باولی۔ پیا۔ اپنا۔ لٹکا۔ چنچل۔ بید
باڈیل۔ گلال۔ جدرو۔ وغیرہ۔

حاتم

آدنا ٹک۔ بالیں۔ چترا۔ ہمن۔ ملنگ۔ منکا۔ اٹھکیل۔ نکٹو

۱۔ دیباچہ دیوانِ آبرو۔ مرتبہ۔ ڈاکٹر محمد حسن ص ۵۱

لاڈلا۔ منتر ڈیرا۔ چھیب۔ کلنک۔ جھنور۔ دارو۔ متوالا۔ شگن
ناگنی۔ ڈہلیت۔ بہور۔ نالو۔ ترواڑ۔ ٹیبو۔ تنبول۔ پنڈا۔ چھیل
موتیا۔ پنڈا۔ جھنڈ ہونا۔ امرت پھل۔ اونڈ تلے۔ کٹ کرنا۔
پھڑنگ۔ بھڑو۔ مایا۔ ٹراوت۔ تہنا۔ مدھ۔ جوبن۔ وغیرہ

میر تقی میر

مایا۔ جی۔ جوگی۔ باؤ کلال۔ بانکا۔ اور۔ لاگ۔ سیانا۔ ددن۔
ڈھب۔ کنے۔ سج بنانا۔ چھل۔ ڈول۔ پوتھی۔ انگ۔ سدھ۔
بدھ۔ کٹ ستا۔ ندان۔ دیہی۔ ٹک۔ بھید۔ تد۔ وغیرہ۔

یقین

رویا۔ بھوں۔ سنتی۔ نرا۔ سجیلا۔ من برن۔ سیانا۔ بوجھنا
بن۔ لنگھن۔ نین۔ اکلانا۔ وغیرہ۔

قائم

نت۔ تین۔ سوچ۔ تجنا۔ کہانا۔ کبھو، تیں، نگر۔ نلوہ۔
سکنا۔ لنکا۔ دسہرہ۔ چھیر۔ بانکپن۔ منڈھیرا۔ بسرام۔
بیٹھ۔ سچکنا۔ دساور۔ چھنالا۔ ایچپنا۔ جھکوری۔ اندھیارا
مکھڑا۔ چاؤ۔ گھور۔ کھگ۔ متک۔ سنکھ۔ تپال۔ آکاس۔
جھٹ۔ مکھ پاٹ۔ سہرنا۔ کھونا۔ گائے۔ نرا۔ ٹھمکا۔ بلچنا۔
اوتی۔ سمگھات۔ لت۔ گاچھڑی۔ ریٹ۔ مگدر۔ کھانسنا۔ ماڑ
ڈنڈا۔ لپ چھپ۔ گھاٹ۔ سانس، گنگا۔ نین۔ دوت
جواڑ۔ ٹانڈا۔ تد۔ لون۔ بجھنا۔ نرودھ۔ جھیوں۔ راڑ
ٹاپک۔ اتندی۔ ڈھینا۔ باتی۔ ساونا۔ ہمن۔ وغیرہ۔

سودا

ٹھگ مار۔ ترباہ۔ موہا۔ جیوا۔ بلونا۔ دیا۔ ارجن۔ انکلانا لیکھ
بھیلا۔ ڈھولک۔ ہنڈولا۔ پٹر۔ ہت پھیر۔ امرت۔ تنک۔
کلاونت۔ بھرڑا۔ بیت۔ دکھ لینا۔ لوتھ۔ باڑہ۔ ارتھی۔ کجکول
پائل۔ سانٹ۔ سنجوگ۔ منڈھا۔ لون۔ کٹم۔ اچنوان۔ ٹیک۔ ٹیک
لینا۔ اوگن۔ سہاگن۔ پکھیرو۔ دکھیاری۔ چوتھی۔ ترواد۔
جمدھر۔ وغیرہ۔

میر حسن

باگی۔ ناڑا۔ ہوڈ۔ جنم پتر۔ چندرماں۔ برچھک۔ استری۔
سگھڑائی۔ ٹکور۔ ناؤ۔ نورتن۔ بچپن۔ برم جوگ۔ دھمدھی۔
بکھاوج۔ رائے بیل۔ سیوتی۔ جیت لگن۔ کام روپ۔ چمپا۔
پٹا۔ کھیس۔ کنگن۔ کڑے۔ مالا۔ پالکی۔ بجھوکا۔ بکنا۔ کرن
پھول۔ پٹھانوں۔ کلھوٹا۔ بالا۔ بھجند۔ گنگھری۔ مرگ چھالا۔
بر۔ انڈلوا۔ بندھوا۔ چوچلا۔ لگن دھرنا۔ کہروا۔ پرملو۔
ٹونے۔ گھوڑیاں۔ سلونے۔ چنڈول۔ گھڑناٹی۔ کرتی۔ چھل بل
گاتی۔ گات۔ رتھ۔ وغیرہ۔

نظیر اکبرآبادی

ٹھٹھ۔ گجرا۔ لٹکا۔ سیس۔ گہنا۔ سرن۔ لبنہاری۔ توبڑی
ابلا۔ ناکند۔ ساتھن۔ کہروا۔ کیسر۔ سانوری۔ بھوپا۔ بھال
ابرن۔ سینن۔ مردنگ۔ گت۔ کامنی۔ گات۔ کوڑی۔ دیوالی
بجرا۔ بانی۔ جھمیلا۔ لیلا۔ ترسنگھ۔ بدھی۔ جھانجھ۔ موتی چل۔
اٹاری۔ نگ۔ سہک۔ باجھن۔ مکھ بلاس۔ نرت گوپی۔ کاچھن

رس۔ جھکا جھوری۔ کھنڈ۔ ساکا۔ لپاکا۔ گیانی۔ ننگڑی۔ بھوگ
بلیا۔ ٹیکی۔ سائس۔ جھانولی۔ چکلا۔ ادھ۔ چھوہ۔ بلور۔ ڈاہ۔
سوکن۔ بروکن۔ کنگلا۔ کھن۔ میگھ۔ چھپر کھٹ۔ ادھن۔ راج
راج بنسی۔ نائک۔ نائکا۔ وغیرہ۔

انشاء

ٹھکڑا۔ کھوسا۔ بیری۔ سیملی۔ اگا۔ نل۔ دمن۔ کڈھب۔
کڈھنگ۔ ترپڑا۔ جھرکا۔ جھونٹا۔ گٹکا۔ رادھا کشن۔ ہیر۔
رانجھا۔ پہرا۔ مہابھارت۔ بھاگ۔ بھٹ۔ کھڑاگ۔ مہادیو
کیلاش۔ جوگ۔ تلسی داس۔ کنورجی۔ ہنومان۔ سوانگ۔ آواگون
متھرا۔ ابدھوت۔ بھنڈ۔ شوجی۔ بسنت۔ برہما۔ جنترا۔ جوگیا
بھاگ کا گا۔ تیرتھ۔ دیپک۔ راگ۔ مچھندر۔ دھکڑا۔ ہولی۔
کہاری۔ اچیلائی۔ کھنڈ۔ گھڑنا۔ گات۔ منڈف۔ منڈ۔
سمرن۔ اُداسا۔ کھینچنا۔ چوکھ۔ ٹھاہ۔ ارملا۔ اگیا بتیال وغیرہ۔

محمد یحییٰ تنہا کا خیال ہے۔

"ہر زبان میں خاص اجزاء دو ہوتے ہیں۔ اسماء اور افعال۔ بقیہ
چیزیں ثانوی اور ضمنی ہوتی ہیں۔ اب اگر دیکھا جائے تو اردو کے تمام
اسماء یا تو عربی ہیں یا فارسی اور تمام افعال سنسکرت اور پراکرت
اصل سے ہیں۔ آنا جانا۔ چلنا۔ بولنا۔ کھانا۔ پینا۔ مارنا۔ مرنا۔
اٹھنا۔ بیٹھنا۔ بٹھانا وغیرہ۔ ایسے الفاظ ہیں جن سے کوئی بھی
احتراز نہیں کر سکتا۔" [۱]

اس قول میں کئی باتیں وضاحت طلب ہیں۔ اول یہ کہ اردو زبان

---

[۱] سیرۃ المصنفین حصہ اول۔ محمد یحییٰ تنہا ص ۱۸۱

عام کاروباری ضرورت اور تبادلۂ خیالات کے لئے بولی اور استعمال کی جاتی ہے۔ شاعروں کی زبان سے مختلف ہوتی ہے۔ دوسرے یہ کہ زبان کے اسماء اور افعال وغیرہ ہی کسی دوسری زبان کے مقابلے میں اہم یا الگ نہیں ہوتے بلکہ ہر زبان کا اپنا مخصوص ڈھانچہ ہوتا ہے۔ جس میں اسماء اور افعال وغیرہ کے علاوہ بھی بعض چیزیں قابلِ غور اور ضروری ہوتی ہیں۔ تیسرے یہ کہ شعری زبان بالخصوص لفظی فرق اور اسماء و افعال سے ہٹ کر کسی زبان کے نظم و آہنگ، بحور و اوزان، تراکیب جملوں کی ساخت اور مرکبات وغیرہ کی زیادہ محتاج ہوتی ہے جو اس کی تشکیل میں معاون ہوتے ہیں محض کسی زبان کے اسماء و افعال کو کسی دوسری زبان سے خارج کرنے یا اس میں سمونے سے کچھ نہیں ہوتا۔

اوپر کی مثالوں سے واضح ہے کہ اردو نے جہاں عربی، فارسی اور ترکی وغیرہ سے اپنے لفظی سرمائے کی توسیع کی وہاں اس نے سنسکرت اور ہندوستانی پراکرتوں کی لفظیات کو بھی اپنایا۔ سنسکرت اور پراکرت سے جو الفاظ اردو میں لائے گئے ہیں ان میں خاصی تعداد اسماء، صفات اور افعال وغیرہ کی ہے۔ یہ بات مندرجہ بالا اٹھارہویں صدی کی شعری لفظیات سے ثابت ہو جاتی ہے۔ جس کو مثالاً پیش کیا گیا ہے۔ چنانچہ محمد یحییٰ تنہا کا یہ خیال کہ اردو میں اسماء تمام عربی اور فارسی سے مستعار ہیں صحیح نہیں ہے۔

دوسری بات یہ کہ تمام افعال مثلاً آنا، جانا، کھانا، چلنا، مارنا، اٹھنا، بیٹھنا وغیرہ کی اصل خواہ سنسکرت ہو یا پراکرت یہ اردو ہندی میں رچ بس کر اکھیں زبانوں کے الفاظ ہو گئے ہیں ویسے یہ الفاظ زبان کی تشکیل اور مزاج و آہنگ کی

تعمیر میں کوئی خاص کردار ادا نہیں کرتے۔ عوامی بولی کے دائروں میں محاورات اور روزمرہ کے ساتھ تو ان کی کچھ نہ کچھ اہمیت ہے مگر شعری زبان میں ان الفاظ کی حیثیت تقریباً بیجان ہے علاوہ بریں اردو نے ان افعال کے عوض اپنے طور پر فارسی کے مشتقات بنا لیے ہیں جو اس کا اپنا منفرد حصّہ ہو گئے ہیں۔

آنا۔	آمد۔
آنا جانا۔	آمد و رفت
بولنا۔	گفتگو
چھوڑنا۔	رفت۔ گذشت
کہنا سننا۔	گفت و شنید
کھانا پینا۔	خورد و نوش
بیٹھنا	نشست۔
اٹھنا۔	برخاست
لکھنا پڑھنا۔	نوشت و خواند

غرض کہ اس قسم کی بہت سی مثالیں پیش کی جا سکتی ہیں جس میں سنسکرت اور پراکرت کے افعال کی جگہ اردو نے فارسی مصادر سے اپنے مطابق مشتاق وضع کیے ہیں۔
اب اس مسئلہ پر غور کرنا ہے کہ ریختہ گوئی بڑی پریشانی چیز ہے اور اس میں عربی فارسی الفاظ شامل ہیں۔ اس سلسلہ میں

عموماً ایک غلط فہمی یہ پیدا ہو گئی ہے کہ اردو بولنے والی تجارتی زبان
اور شاعری کی زبان کو ایک سمجھ لیا گیا ہے۔ ہندوستان کے
عوامی اذہان وافکار سے خلط ملط ہو کر جو اردو زبان یا ریختہ کا
وجود ہوا اس میں الفاظ یقیناً پریشان اور گرے پڑے ہیں۔
اور عربی و فارسی الفاظ ضرورۃً در آئے ہیں۔ مزید آسانی کی خاطر
اس کی تشریح یوں ہو سکتی ہے کہ ہندوستان کی بولی جانے والی
اردو نے ہندی یا کھڑی بولی کے ڈھانچے پر عربی اور فارسی کے
نقوش و رنگ سے اپنی عمارت تیار کی ہے۔ اردو شاعری کے
معاملے میں ریختے کا یہ عمل اس کے برعکس ہے۔ یعنی اس میں الفاظ
کی پریشانی اور انتشار کے بجائے ایک طرح کی جمعیت، طمانیت
اور تنظیم ہے اور زبان کی تعمیر (شعر کے دائرے میں) عربی فارسی
الفاظ اور خصوصاً ایران کی شعری اور لسانی بنیاد پر قائم ہے۔
اردو شاعری یا ریختہ پر دوسری سمت سنسکرت اور پراکرت نے
سوائے مجرد الفاظ کی شمولیت کے اور کوئی اثر نہیں ڈالا۔ ان
کی آمیزش سے نہ تو اردو شعر و زبان کی فارسی زمین متزلزل ہوئی
ہے اور نہ اس کے ڈھانچے میں کسی قسم کی تبدیلی پیدا ہو سکی بلکہ
فارسی بحور اور اوزان کی ہمہ گیر موسیقی اور اس کے سڈول اور
متناسب انداز نے سنسکرت اور پراکرت کے کھردرے
اور ثقیل الفاظ کو بھی اپنے شکنجوں میں کس کر اپنا جیسا بنا لیا کہ اب

اردو شاعری میں الگ سے ان کا وجود ہی نظر نہیں آتا۔

فارسی زبان اپنے ساتھ وزن، بحر، موسیقی، اضافات و مرکبات اور ملکی اساطیر و تلمیحات اور رموز و علائم کے خزانوں کو لے کر ہندوستان میں آئی اور اردو کے دوسرے پیکر میں ڈھل گئی۔ سنسکرت اور ہندی زبان یہاں کی ہوتے ہوئے بھی یہ نہ کر سکی۔ یعنی اس کے شعری اوزان اور مرکبات، اردو کے مزاج سے شیر و شکر نہ ہو سکے۔

دہلی کے ریختہ گو شاعروں کے سامنے زبان کے دو رخ تھے۔ ایک رخ تو عوامی بول چال کا تھا جس میں اودھی اور برج بھاشا وغیرہ کے اثرات شامل تھے اور تجارتی و بازاری نقطہ نظر سے تبادلۂ خیال کا ذریعہ بنی ہوئی تھی۔ یہ زبان جسے ہندوستانی عوام مقام سمجھنا چاہیے اپنے پہلو میں ریت رواج اور ملکی عقائد و تہذیب کی پرورش کر رہی تھی اس میں شستہ، دقیق اور علمی الفاظ کے دوش بدوش بڑی تعداد بازاری، عوامی اور تلفظ کی رو سے غلط الفاظ کی تھی۔ زبان کے اس گروہ کے مقابل فارسی زبان تھی جو عوام کے طبقے سے دور خانقاہوں، درباروں اور اہل علم و فضل کی چار دیواری میں اپنا معیار و مقام رکھتی تھی۔ فارسی اور عوامی بولی میں دوری اور مغائرت کے باوجود ایک طرح کا تطرح ہو رہا تھا۔ یعنی فارسی زبان بکھر کر عوام میں گھل مل رہی تھی اور عوامی زبان اپنے اثرات کو در پردہ فارسی داں حلقوں میں پھیلا رہی تھی۔ اردو زبان و شعر کے سلسلے میں یہ دو طرفہ عمل بہت معنی خیز ہے۔

اب اگر ریختے کی ترکیب پر غور کیا جائے تو صاف معلوم ہوگا کہ یہ اسی عمل کے دوران کی شاخچہ بندی ہے۔ یعنی عوامی بولی کا فارسی حدود میں داخل ہو کر اس سے ملنے کی کوشش کرنا۔ یہاں پر ایک قابل غور نکتہ یہ پیدا ہوتا ہے کہ سنسکرت اور پراکرت کی لفظیات جب فارسی سے ہم آغوش ہو رہی تھی یا ہندی زبان کو تشکیل دینے کی آرزو کر رہی تھی تو اس کی لفظیات کی شکل و حیثیت کیا تھی؟ اس حقیقت سے تو انکار نہیں کہ جہاں تک روزمرہ کی "تجارتی گفتگو" کا سوال ہے ہندی نے کھڑی بولی کو اپناتے ہوئے فارسی

پر اپنا تسلط اور تصرف کر لیا تھا۔ لیکن ریختہ یا اردو شعر کی زبان اس کے قابو سے باہر تھی برج بھاشا اور اودھی زبان کی بناوٹ پر غور کرنے سے معلوم ہوتا ہے کہ انکی لفظیات کی بنیاد مفردات پر ہے، ان میں اسماء، صفات اور افعال وغیرہ اپنا الگ الگ وجود رکھتے ہیں۔ یہ ایک دوسرے سے مل کر معنی تو دیتے ہیں لیکن جسمانی حیثیت سے ایک اپنی ذات یا اپنے حصے کو ختم کرکے صوت و معنی کی نئی فضا میں نہیں ابھرتا۔

ہندی کے درج ذیل اشعار دیکھئے۔

دکھ نہ رہے رگھو پتاہی تنو نہ رہے بن دیکھے
کرت نہ پران پیان سنو سکھی روٹھی پری ہی لیکھے (تلسی داس)

جاسو ترا س کہن ڈر بھوئی گبجن پر بھاؤ دکھت ہوئی
کہیں بائیں مرو مدھم سہائی گیوبدا بانگ بر آئی

کبھوں لکتے یا نوے ہری اپنے سہج چلاوت
سور داس ماہو کر بھا کر بار بار ڈلاوت (سور داس)

تن جین ارمن راجا کہینا ۔ ہی سنگھل پدمنی جہنا
گر دسوا جہ پنتھ دیکھاوا ۔ بنو گرو جگت کونہ نرگن پاوا (ملک محمد جائسی)

ان اشعار میں برج بھاشا اور اودھی زبان کی مخصوص شعری تنظیم کے باوجود الفاظ کے درمیان فصل محسوس ہوتا ہے۔ گویا یہ الفاظ ملنے سے گریز کرتے ہیں۔ ہندی شاعری کا یہ اکھڑا اکھڑا لہجہ اور انفصال لفظی موسیقیت میں کیا اہمیت رکھتا ہے اس سے یہاں بحث نہیں۔ دیکھنا تو یہ ہے کہ فارسی کے شعری اوزان اور خود آہنگ سے ٹکرا کر سنسکرت اور پراکرت کی لفظیات

نے اس کو کیا روپ دیا اور ریختہ کیوں کر وجود میں آیا؟

فارسی زبان میں افعال اور اسماء کے علاوہ دوسرے حروف اور الفاظ کو پیوند کر کے نئے قالب میں ڈھالنے اور اس طرح معنوی وسعت پیدا کرنے کی فطری لچک موجود ہے۔ اس کے علاوہ فارسی تراکیب، اضافات اور ملحقات میں کچھ ایسا نظم و ادغام ہے کہ یہ الفاظ مفرد و منفصل کو ایک لڑی میں پرو دیتے ہیں۔ نثر سے قطع نظر خصوصاً شاعری میں ان کا یہ عمل مزید تیز ہو جاتا ہے اور نتیجہ میں فارسی لفظیات منظم، مجتمع اور گتھی ہوئی نظر آتی ہے۔ یعنی اگر ہم فارسی کے کسی جملے یا مصرعے کے پہلے لفظ کو اٹھائیں تو باقی تمام اگلے الفاظ خود بخود زنجیر کی مانند کھنچے چلے آتے ہیں مثلاً حافظ کا ایک شعر پیش کیا جاتا ہے

کشیدم در برت ناگاہ شد در تاب گیسویت
نہادم بر لبت لب را و جان و دل فدا کردم

یہ شعر بحر "ہزج مثمن سالم" میں ہے جس کا وزن یہ ہے۔
مفاعیلن مفاعیلن، مفاعیلن مفاعیلن۔ اس کی تقطیع حسب ذیل ہے۔

کشیدم در	برت ناگاہ	شد در تا	ب گیسویت
مفاعیلن	مفاعیلن	مفاعیلن	مفاعیلن
نہادم بر	لبت لب را	و جان و دل	فدا کردم
مفاعیلن	مفاعیلن	مفاعیلن	مفاعیلن

اس شعر کی بحر میں چار رکن ہیں جن کا عمل ہر مصرعہ میں چار مرتبہ دہرایا جاتا ہے۔ اور اس طرح موسیقی کے چار کھٹکوں کے درمیان شعر کے الفاظ پھیلتے اور سکڑتے رہتے ہیں۔ اس سے الفاظ کے درمیان پیوستگی پیدا ہوتی ہے۔

مزید آں فارسی تراکیب و اضافات بھی الفاظ کو ملانے میں مدد دیتے ہیں۔

برج بھاشا اور اودھی کے مقابلے میں ریختے نے ابتداء ہی سے کھڑی

بولی کو اپنایا جس سے اس کا منفرد لہجہ پیدا ہو گیا۔ اس لہجہ میں فارسی کی کھنک برابر شامل رہی۔ جب دلی کے شاعروں نے فارسی سے بظاہر کنارہ کش ہو کر عوامی اور بول چال کی زبان کو خلط ملط کرنا شروع کیا تو سنسکرت اور پراکرت کی بیشتر لفظیات فارسی سے ہم آہنگ ہونے لگی۔ لیکن فارسی ایسی زبان تھی جو اپنے اردگرد کی دوسری زبانوں کے الفاظ کو اس شرط پر قبول کرنے کو تیار تھی کہ وہ اس کے بنیادی مزاج اور شعری آہنگ، وطریق کو کوئی ٹھیس نہ پہنچائیں۔ ریختہ گو شاعروں نے شاعری کے نئے نئے شوق میں برج وغیرہ کے شعری ذخیرۂ الفاظ کو سمیٹنا شروع کیا۔ اور انہیں فارسی اوزان و بحور میں جذب کرنے لگے۔ چنانچہ اٹھارہویں صدی کی ابتدائی اردو شاعری کے مطالعہ سے واضح ہوتا ہے کہ اس میں سنسکرت اور اور پراکرت کے الفاظ زیادہ ہیں۔ ریختہ گوئی کا یہ عمل عرصہ تک چلتا رہا۔ اور غیر دانستہ طور پر برج بھاشا وغیرہ زبانوں کے الفاظ کو فارسی سے مضروب کرکے نئی نئی شکلیں پیدا کرتے رہے۔ لیکن فارسی اندر ہی اندر اپنے کام سے غافل نہیں تھی۔ اس نے برسوں سے جو اپنا شعری ڈھانچہ بنایا تھا اور لفظی سرمایہ اور اس کا تناسب وحسن بہم پہنچایا تھا، وہ ختم نہیں ہوا۔ فارسی نے پراکرت کو اپنی بحروں میں اسیر کر لیا   اس پیوندکاری میں اکثر مقامات پر فارسی کو اپنی تراکیب میں لچک پیدا کرنی پڑی اور کہیں کہیں اسے اپنے جسم کو گھٹا بڑھا کر پراکرت کے لفظیات کے لئے گنجائش نکالنا لازمی ہوا۔ لیکن یہ سب ہوتے ہوئے بھی فارسی اپنے شعری آہنگ و تراکیب کو برج یا اودھی وغیرہ زبانوں کے شعری ڈھانچے کے حوالے کرنے پر راضی نہ ہوئی بلکہ اس نے خود ان زبانوں کی لفظیات کو مجبور کیا کہ وہ اس کی شاعری کے شکنجوں میں آجائیں۔

اس تراش خراش اور شکست و ریخت کو ذیل کی مثالوں میں دیکھا جاسکتا ہے۔

شعر:

دیکھو تو دختر رز کتنی ہے شوخ دیدہ
دو دن چڑھی سر اد پر جوں جوں ہوئی رسیدہ (آبرو)

فارسی - دختر رز - شوخ دیدہ - سرنگوں - رسیدہ
پراکرت وغیرہ - دیکھو - تو - گئی ہے - دو دن - اور پہ چڑھی - ہوئی
بحر - بحر مضارع - (مفعول فاعلاتن مفعول فاعلاتن)

شعر -
سرمواں کب چشم تیری کے برابر ہے سیاہ
فرق ہے ہر مو میں مژگاں کے اس میں میل ہیں (آبرو)

فارسی - سرمواں - چشم - سیاہ - فرق - مو - مژگاں - میل - ہر
پراکرت وغیرہ - کب - تیری - کے - ہے - ہیں - اس - میں
بحر - رمل مثمن محذوف - (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن)

شعر -
ہوا ہے بادشاہ ملک غم دل آہ و زاری سیں
انجھوں کو موج سمجھو نالۂ دل کوں نشاں سمجھو (آبرو)

فارسی - بادشاہ - ملک - غم - دل - آہ و زاری - موج - نالۂ دل - نشاں۔
پراکرت وغیرہ - ہوا ہے - سیں - انجھوں - کوں - کو - سمجھو
بحر - ہزج مثمن سالم - (مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن)

شعر -
کھول کر بند قبا دل کوں مرے غارت کیا
یہ حصار قلب جاناں ہیں کھلے بندوں لیا (مظہر)

پراکرت وغیرہ - کھول - کر - کوں - کیا - یہ - ہیں - کھلے - لیا۔
فارسی وغیرہ - بند قبا - دل - غارت - حصار - قلب - جاناں - بند

بحر۔ رمل مثمن محذوف۔ (مفاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن)

شعر۔ سجن کو اپنے رنگیں اچپلو(ں) خوبی(ں) کی فوجوں ہیں
چپٹ بے باک دیکھا زند دیکھا من چلا دیکھا (منتظہر)

فارسی وغیرہ۔ رنگیں۔ خوبی۔ فوجوں۔ بے باک۔ زند۔
پراکرت۔ سجن۔ کو۔ اپنے۔ اچپلوں۔ کی۔ ہیں۔ چپٹ۔ دیکھا۔ من چلا۔
بحر۔ ہزج مثمن سالم (مفاعیلن۔ مفاعیلن۔ مفاعیلن مفاعیلن)

شعر۔ طلب ہمیں زر کی مت جاؤ ہمیں چھوڑ
مجھ انجھواں کے گہر انکھیاں سیں رولو (شاکر ناجی)

فارسی وغیرہ۔ طلب۔ زر۔ گہر
پراکرت وغیرہ ہمیں۔ کی۔ مت۔ ہمیں۔ چھوڑ۔ مجھ۔ انجھواں۔ انکھیاں سے۔ رولو
بحر۔ ہزج مسدس محذوف۔ (مفاعیلن۔ مفاعیلن فعولن)

شعر۔ کہتے سے پیرزال کے دنیا نہ جیو کے تئیں
تیشہ نہ ہوتا درد کا جو کوہکن کے ہاتھ (شاکر ناجی)

فارسی وغیرہ پیرزال۔ تیشہ۔ درد۔ کوہکن
پراکرت وغیرہ۔ کہنے۔ سے۔ کے دنیا۔ نہ جیو تئیں۔ ہوتا۔ کا۔ ہاتھ
بحر۔ مضارع مثمن اخرب مکفوف محذوف (مفعول مفاعیل مفاعیل فاعلن)

مصرع۔ کیا خوب تری زلف میں منیاں کی لڑی ہے۔ (فائز)

فارسی وغیرہ — خوب۔ زلف۔

پراکرت وغیرہ — کیا۔ تری۔ میں۔ منیاں۔ کی۔ لڑی۔ ہے

بحر — مضارع مثمن اخرب مکفوف محذوف (مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن)

شعر — چھڑا مشاطہ زلف یار کو شانے کے پنجے سے
گر اس کی کشمکش سے دل کو میرے پیچ و تابی ہے

فارسی وغیرہ۔ — مشاطہ۔ زلف۔ یار۔ شانہ پنجہ۔ کشمکش۔ دل۔ پیچ و تابی۔

پراکرت وغیرہ۔ — چھڑا۔ کو۔ کے۔ سے۔ اس۔ میرے۔ ہے

بحر — ہزج مثمن سالم (مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن)

شعر — روؤں گا زور سایۂ دیوار بیٹھ کر
جس دن تری گلی میں کہیں داؤں بن گیا (قائم)

فارسی وغیرہ۔ — زور۔ سایہ۔ دیوار

پراکرت وغیرہ۔ — روؤں گا۔ بیٹھ کر۔ جس۔ دن۔ تری گلی۔ داؤں۔ بن گیا کہیں

بحر۔ — مضارع مثمن اخرب مکفوف محذوف (مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن)

شعر — رنگ بنات چمن کا اڑایا باد خزاں نے سب
برگ و بار و نورس گل کے سینچے جھڑتے جاتے ہیں (میر)

فارسی وغیرہ۔ رنگ۔ نبات۔ چمن۔ بادِ تند۔ خزاں۔ برگ۔ بار۔ نورس۔ گل۔ غنچہ

پراکرت وغیرہ کا۔ اڑا دیا۔ سب۔ کے۔ جھڑتے۔ جانتے ہیں

بحر۔ رمل۔ (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلان)

شعر۔

تھا عکس اس کے قامتِ دلکش کا باغ میں

آنکھیں چلی گئی ہیں لگی آبجو کے ساتھ (رہبر)

فارسی وغیرہ۔ عکس۔ قامت۔ دلکش۔ باغ۔ آب جو۔

پراکرت وغیرہ۔ تھا۔ اس۔ کے۔ میں۔ آنکھیں۔ چلی گئی ہیں۔ ساتھ

بحر۔ مضارع مثمن اخرب مکفوف محذوف (مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن)

شعر۔

ہے یوں درِ گوش اس کا اس زلف کے حلقے میں

مہتاب میں کانٹے کا جس طرح سے من نکلے (الشام)

فارسی وغیرہ۔ در۔ گوش۔ زلف۔ حلقہ۔ مہتاب۔ طرح۔

پراکرت وغیرہ۔ یوں۔ ہے۔ اس کا۔ میں۔ کانٹے۔ جس۔ من۔ نکلے

بحر۔ (مفعول مفاعیلن مفعول مفاعیلن) (مفعول فاعلاتن مفعول فاعلاتن)

مضارع مثمن اخرب۔

شعر۔

درپی وضع سے آج اُس کے نکلتی ہے تپٹ

آرسی میں کہیں منہ دیکھ لیا ہووے گا (مصحفی)

فارسی وغیرہ۔ درپی۔ وضع۔

پراگرت وغیرہ۔ آج۔ اس گے۔ نکلتی۔ ہے۔ نیٹ۔ آرسی ییں کہیں۔منہ دکھالیا۔
دوے گا۔
بحر رمل مثمن مخبوں محذوف (فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن)

ان مثالوں میں فارسی الفاظ کے ساتھ پراکرت وغیرہ کے الفاظ کی کسمسایٹ اور بیچارگی صاف معلوم ہو سکتی ہے۔ اور اس کا بھی اندازہ ہوتا ہے کہ فارسی کے آہنگ و اوزان اور بحور سے آمیز ہو کر ان کی صوری اور معنوی دونوں حیثیتوں میں تبدیلی پیدا ہو گئی۔ سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ پراکرت اور سنسکرت کے الفاظ کی شکل و سیرت بدلنے میں اور ان کو اپنی زبان سے خارج کر کے دوسری زبان میں سمونے کا کام کس نے انجام دیا؟ تو جواب یہی ملے گا کہ اس کام میں سب سے بڑا حصہ فارسی بحروں ہی کا ہے۔ اردو نے بلا تردد فارسی بحور اور اوزان کو اپنا لیا کہ وہ اس کا اہم جزو بن گئے۔ ریختہ کا یہ کرشمہ اردو غزل کی شکل میں سامنے آتا ہے جس کی طرف قائم چاندپوری نے اشارہ کیا تھا اور جس کا ہندی دوہروں سے کوئی واضح تعلق نہیں ہے۔

آٹھواں باب

ہندوستانی فضا

ہندوستانی فضا

فارسی شاعری سے اخذ و اکتساب کے باوجود اردو شاعری اپنے عہد کے ہندوستانی ماحول سے الگ نہ رہ سکی ہندوستان کی تہذیب و معاشرت، رسوم و روایات، طور و طریق، عقائد و اوہام، اساطیر و خرافیات اور فکر و خیالات کی پوری فضا اردو شاعری میں در آئی ہے۔ اٹھارہویں صدی کی دیگر شعری اصناف سے قطع نظر غزل میں اس عہد کی تہذیب اور روایات کا اتنا وافر سامان موجود ہے کہ اگر اس کو ایک جگہ اکٹھا کر دیا جائے تو اس وقت کی سماجی تاریخ مرتب ہو سکتی ہے۔ اردو شاعری پر یہ الزام کہ اس میں فارسی کی فرسودہ علامات مثلاً گل و بلبل اور شمع و پروانہ کے ذکر کے علاوہ اور کچھ نہیں ہے، قطعی بے بنیاد ہے۔ یہ مفروضہ سطحی مطالعہ کی غمازی کرتا ہے۔ ورنہ حقیقتاً اگر دیکھا جائے تو اردو شاعری کے علامتی دائرے میں وہ زندگی نظر آئے گی جو اپنے زمانے کی اشیاء، نظریات، رسوم، افکار اور دیگر انسانی مصروفیات سے عبارت ہے۔

اٹھارہویں صدی کا ابتدائی دور ایہام گوئی کے لئے مشہور ہے اور آبرو اس کا نمائندہ شاعر ہے۔ یہ کہنا کہ ایہام گوئی نے ہماری شاعری کو غیر فطری کر دیا۔ کسی حد تک تو ٹھیک ہے۔ لیکن اس کے فائدوں سے چشم پوشی برتنا بھی ناانصافی ہے۔ ایہام گوئی کا سب سے بڑا احسان یہ ہے کہ اس نے لفظوں کو تہہ داری عطا کی۔ اگر ہم اس بات پر یقین رکھتے ہیں کہ شعر میں استعمال کیا جانے والا لفظ محض لفظ نہیں ہوتا بلکہ اپنے لغوی معنوں کی حدود سے الگ ایک دوسرا وجود یا جہانِ دیگر رکھتا ہے اور علامت کی شکل میں اپنے معنی و مفہوم کی تہوں کو کھولتا ہے۔

تو اس حقیقت کو تسلیم کرنا چاہیے کہ ایہام نے لفظ کو لغت کے دائرے سے نکالا اور اسے ایک علامتی پیکر دیا۔ ایہام سے شعر میں لفظ اس قابل ہوگیا کہ وہ معانی کی مختلف ہتوں کا بوجھ اٹھا سکے۔

اپنے ماحول اور ارد گرد کی اشیاء اور سامنے کی متحرک زندگی سے شاعروں نے استعاروں اور اشاروں کے پردے میں کیسی کیسی دنیائیں آباد کی ہیں اس کا انداز حسب ذیل اشعار سے ہو جائے گا۔ یہ اشعار اٹھارہویں صدی کی غزل سے منتخب کئے گئے ہیں جن میں ان الفاظ کو تلاش کیا گیا ہے۔ جو ہندوستانی فضا کی نمائندگی کرتے ہیں۔

نو محلا۔ نو منزل یا نو حویلیوں پر مشتمل بڑا محل۔ اس زمانے میں امراء اور روؤسا کے کئی منزل یا متعدد حویلیوں کے مکانات ہوتے تھے۔ منزل کی بلندیوں اور حویلیوں کی وسعت کے پیش نظر مکین کے مرتبے کا تعین کیا جاتا تھا۔ غالباً نو منزل یا نو حویلیوں کا مکان یا محل اس عہد میں عظیم سمجھا جاتا تھا۔

ہمیں ان کہنہ افلاکوں میں رہنا خوش نہیں آتا
بنایا ہم نے اپنے دل کا اور ہی ایک نو محلا (آبرو)

گھڑیال۔ کسی دھات کا وہ مدور ٹکڑا جس پر کسی لکڑی وغیرہ کے ہتھوڑے گھڑی۔ سے ضرب لگائی جاتی تھی اور اس طرح اوقات کے پہروں کا تعین ہوتا تھا۔ گھڑی کے دو معنی ہیں ایک تو وقت بتانے کی گھڑی یا وقت کا مخصوص حصہ اور دوسرے چھوٹا گھڑا۔ گھڑیوں کا رواج اس عہد میں نہیں تھا۔ وقت کی پیمائش کا ایک طریقہ یہ تھا کہ ایک ناند میں پانی بھر دیا جاتا اور اس کی سطح پر کسی دھات کے بنے ہوئے برتن (گھڑے) کو رکھ دیا جاتا جس کے پیندے میں سوراخ ہوتے

ذریعہ آہستہ آہستہ ایک مقررہ مدت میں پانی برتن میں بھر جاتا، تھا اور برتن ناند کی تہہ میں ایک آواز کے ساتھ ڈوب جاتا تھا۔ ناند کے قریب ہی کوئی لڑکا یا آدمی مستقل تعینات رہتا تھا جو برتن ڈوبتے ہی سامنے ٹنگے ہوئے دھات کے مدور ٹکڑے پر وقت کی تقسیم کے مطابق ہتھوڑے کی ضربیں لگاتا تھا۔ ان ضربوں کی تعداد اور ان کی گونج سے شہر میں دور دور تک وقت کے پہروں کا اعلان ہو جاتا تھا۔ اسی کو گھڑیال یا پہر کا بجنا کہتے تھے۔ وہ لڑکا جو گھڑیال کو بجاتا تھا "گھڑیالی" کہلاتا تھا۔ گھڑیال کے ایک معنی مگرمچھ کے بھی ہیں

بھرے انکھیوں میں جب پانی اُٹھے تب دل سینے نالہ
جبھی ڈوبے گھڑی، باجے جبھی گھڑیال عاشق کا (آبرو)

غلول۔ پرندوں وغیرہ کو شکار کرنے کا ایک ہتھیار۔ مثل کمان کے جس غلیلا۔ کے درمیان ڈوری کے اندر ایک خانہ ہوتا ہے۔ اس خانے میں غلّہ (غلیلا) رکھ کر غلیل (غلول) کو کھینچا جاتا ہے۔ اور اس طرح وہ غلّہ دور جا کر پرندوں وغیرہ کو شکار کرتا ہے

ابرو غلول تس پر تل کا رکھا غلیلا دل،
مشکل ہے بوالہوس کا یاں آکے اب بھٹکنا (آبرو)

ٹھاٹھ ٹھٹھنا۔ جانوروں کو گرفتار کرنے کے لئے بانسوں وغیرہ کی کھپچوں سے ــــ ٹٹی۔ کٹھڑ۔ چھپر ــــ بنایا جاتا ہے۔ ٹھٹھنا بہ معنی آراستہ کرنا یا اہتمام کرنا۔ شکاری اس ٹھاٹھ یا جال کو جنگل میں بچھا دیتے ہیں۔ اور اس کو گھاس یا دانے ڈال کر چھپا

دیتے ہیں تاکہ جانور دھوکا کھاجائیں ۔ جب کوئی جانور دانے یا گھاس کی لالچ اور تلاش میں ٹھاٹھ پر آتا جال کھینچ کر قید کر لیا جاتا ہے

ٹھٹھا ہے بگولے نے تیرے ٹھاٹھ دل اہیر کرنے کو
زمین ہے گال دانہ خال و خط ہے جال عاشق کا (آبرو)

بالم کھیرا۔ کھیرا برسات کے موسم کا ایک ہرا پھل ۔ اسے بالم کھیرا بھی کہتے ہیں۔ نیلکن نے اپنی ڈکشنری میں کبیر کا ایک دوہا نقل کیا ہے جس میں "بالم کھیرا" کا لفظ استعمال ہوا ہے ۔ دوہا یہ ہے ۔

کدو کاٹ مردنگ بنایا، نیبو کاٹ مجیرا
سات تریاں منگل گاویں ناچے بالم کھیرا (آبرو)

ہر ایک سبز ہے ہندوستان کا معشوق
بجا ہے نام کہ بالم رکھا ہے کھیروں کا (آبرو)

پیاسی ہرنی کا پانی پر ٹوٹنا۔ جنگل میں ہرنی کو جب شدید پیاس محسوس ہوتی ہے تو وہ کسی جھیل یا چشمے کے کنارے آتی ہے اور بے اختیار ہو کر پانی پر ٹوٹتی ہے ۔

مائل ہے آبرو پر یوں چشم آج تیری
پیاسی ہو ٹوٹتی ہے پانی پہ جونکہ ہرنی (آبرو)

دنبالہ کاڑھنا۔ چہرے کی زیبائش کے لئے آنکھوں کے کنارے باہر کاجل یا سرمے کی لکیر بنانا۔

ظالم تری آنکھیوں میں گاڑے ہے سیہ دنبالے
یا قتل کو ہمارے یہ نیچے ہیں سر کے (آبرو)

بانبی: سانپ کے رہنے کا بل یا مقام جس پر مٹی کا اک ڈھیر بن جاتا ہے۔

کاڑھا نہیں انکھیوں میں کاجل کا یہ دنبالا
بانبی ستی نکل کر بیٹھا ہے آج کالا (آبرو)

فاحشہ کو طلاق دینا: ایک سماجی دستور کہ اگر کسی کی محبوبہ یا بیوی بے شرمی کا مظاہرہ کرتی ہے یا کسی دوسرے مرد سے جنسی تعلق پیدا کر لیتی ہے تو اس کا شوہر یا عاشق اسے یا تو طلاق دیدیتا تھا یا اس سے کنارہ کشی اختیار کر لیتا تھا۔ اس کی عزت اور آبرو کا یہی تقاضا تھا۔

شرم کا رہنا بہت دشوار ہے دنیا کے ساتھ
آبرو چاہیے تو دے اس فاحشہ کے تئیں طلاق

جامع مسجد: دلی کی جامع مسجد جس کی محرابیں کشادہ کشیدہ اور خاص حسن کے ساتھ پیوستہ ہیں۔ جو فن تعمیر کا بہترین نمونہ سمجھی جاتی ہیں۔ اسی طرح اس زمانے میں عورتوں کے ان ابروؤں کو حسین خیال کیا جاتا جو کشادہ اور پیوستہ ہوتے تھے۔

دعا کرتا ہوں سن کر آبرو دیکھ و کا یہ مصرعہ
ترے پیوستہ ابرو کیوں نہ ہو ویں مسجد جامع (آبرو)

آدھوں آدھ تولنا: پہلے زمانے میں وزن کے لئے مقدار کے بموجب ہر قسم کے چھوٹے بڑے باٹ نہیں ہوتے تھے۔ اگر کوئی جنس مقررہ باٹوں سے کم یا زیادہ وزن کی تولنا مقصود ہوتی تو ترازو کے ایک پلے میں باٹ رکھ کر اس جنس کا وزن کر لیتے۔ اگر باٹ کا نصف وزن کرنا ہوتا۔ تو باٹ ہٹا کر اس جنس کو دونوں پلوں میں برابر تقسیم کر دیتے۔ اگر دوگنا کرنا ہوتا تو ایک پلے میں جنس کو ملا لیتے۔ اس طرح کی تول آج بھی دیہاتوں میں رائج ہے۔

کم ترازو کی تول آدھوں آدھ (آبرو)
دو بھوان میں سرالیا دل باٹ

آرا چلانا: بڑھئی جب کسی لکڑی کو چیرتے ہیں تو آرے کا استعمال کرتے ہیں۔ جس میں لوہے کے دانت بنے ہوتے ہیں۔

سینے کوں ابرداں نے ترے یوں کیا فگار
لکڑی اوپر چلاؤ تے ہیں جو نکہ آرے کوں (آبرو)

ابرو پر وسمہ لگانا زینت المساجد: عورتوں کا وسمے، خضاب یا رنگ سے ابرو کو سیاہ کر کے خوبصورت بنانا۔ زینت المساجد دلی کی جامع مسجد جو اپنی سجاوٹ اور خوبصورتی کے لئے مشہور ہے۔

محراب ابرواں کو وسمہ ہوا ہے زیور
کیوں کر کہیں نہ ان کو اب زینت المساجد (آبرو)

شیشۂ ساعت۔ ریت کی گھڑی۔ یہ شیشے وغیرہ کا بنا ہوا ایک پیالہ نما برتن ہوتا تھا جس کے درمیان پتلی سی گردن کی شکل میں ایک نلی ہوتی تھی۔ برتن کے دو حصے ہوتے تھے۔ اوپری حصے میں ریت بھرا ہوتا تھا جو ایک مقررہ مدت کے اندر آہستہ آہستہ کھسک کر نلی کے سوراخ کے ذریعہ نیچے والے برتن میں گرتا رہتا تھا۔ اسی سے وقت کا تعین کیا جاتا تھا۔

بھرا ہے شیشہ ساعت کے جو دل گرد کینے میں
دکھائی ہر گھڑی دیتا ہے تیرے صاف سینے میں (آبرو)

کچہری۔ عدالت کا مخصوص ماحول ہوتا ہے۔ اسی کی مناسبت سے اس کے آداب بھی مختلف ہوتے ہیں۔ کچہری یا عدالت میں حاکم کے روبرو جو بھی مقدمہ پیش کیا جاتا ہے۔ یا جو بھی بیان ہوتا ہے وہ تحریری یا دستاویزی شکل ہی میں ہوتا ہے۔ حکومت یا حاکم کی طرف سے ان تحریروں یا دستاویزوں پر ایک مہر لگا دی جاتی ہے جو اس بات کا ثبوت ہوتی ہے کہ یہ دستاویزات مستند ہیں۔ گویا بادشاہ کی مہر کا ٹھپہ لگنا ہی ان کی سند ہوتی ہے کچہری لوگوں کی بھیڑ کو بھی کہتے ہیں۔

نام اس کا اب سند ہے جس پر ہو مہر اس کی
بخشی ہے دل کو غم نے اب داغ کی کچہری (آبرو)

چرخا۔ گذشتہ صدیوں کی ایک سادہ مشین جو پہیے کی گردش سے چلتی تھی اور جس کے پہیے پر مال یا ڈوری چڑھی

ہوتی تھی۔ مال یعنی دولت بھی۔

کیوں کر نہ دولتی کی خوشامد کرے فلک
چرخ کا کام کیوں کہ چلے جب نہ ہوئے مال (آبرو)

منہ دکھائی دینا: ایک رسم جس کے تحت شادی کے بعد جب پہلی مرتبہ دلہن کے چہرے کو دیکھا جاتا ہے تو ہر شخص حیثیت کے بموجب نذر یا تحفہ پیش کرتا ہے۔

آئینے نے صفا یہ لوجھو کہاں سے پائی
تیرا ہی حسن اس کو دیتا ہے منہ دکھائی (آبرو)

میل سرمہ: بلا، سرمے کی سلائی جو آنکھوں کے گوشوں سے باہر کی طرف بشکل دنبالہ کھینچی جاتی ہے۔ بلّا بہ معنی عصا۔ ڈنڈا یا چپو یا بانس جس کے ذریعہ کشتی کھیتے ہیں۔

کھیوانہ ہوئے کیونکہ تماشائیوں کا پار
بلے ہیں میل سرمہ تجھ انکھیوں کی ناؤکوں (آبرو)

چونری۔ پنکھا۔ گھوڑے وغیرہ کے لیے بالوں سے بنائی جاتی ہے اور مکھی اڑانے کے کام آتی ہے۔ پنکھا یعنی بڑا دستی پنکھا جسے فرشی پنکھا بھی کہتے ہیں۔ چونری مورچھل اور پنکھا شہنشاہت کے تکلفات کا خاص جزو رہے ہیں۔ شاہی تخت کے گرد خدام پنکھے اور چونری سے مگس رانی کرتے تھے۔

مرتا ہوں میرزائی گل دیکھ ہر سحر
سورج کے ہاتھ چونری تو پنکھا صبا کے ہاتھ (مظہر)

چہرہ لکھانا: عدالت کے علاوہ شاہی دفاتر میں پہلے ایک محکمہ حقیقہ نویسی ہوتا تھا۔ اس محکمے میں منشی ہر اس شخص کا حلیہ، وضع قطع اور چہرے کے خد و خال کو اپنے کاغذات میں اندراج کر کے محفوظ کر لیتا تھا جو بادشاہ کے ملازم یا خدمت گار کی حیثیت سے رکھا جاتا تھا۔ اس عمل کو چہرہ لکھانا کہتے تھے، یہ اس بات کی کی علامت بھی تھی کہ اب وہ شخص صرف شاہی کام کے لیے مخصوص ہو گیا۔ اور کسی دوسری جگہ نوکری نہیں کر سکتا۔ اگر وہ خدمت گار بھاگ جاتا یا کسی دیگر جگہ نوکری کرتا ہوا پایا جاتا تو فوراً اندراج شدہ حلیئے کے تحت گرفتار کر لیا جاتا۔ چہرہ لکھانے کے بعد گویا وہ شخص زندگی بھر کی غلامی کا عہد بھی کر لیتا تھا۔

مقصر ہوں عزیز داس سبب ہر اک کی خدمت سے ولے
کہ میں دفتر میں شاہ حسن کے چہرہ لکھا یا ہوں ہو (مظہر)

دفتر: دفتر میں ہر چیز اور ہر بیان بطور یادداشت محفوظ کر لیا جاتا ہے۔ اگر کسی کو دوبارہ اس کے دیکھنے کی ضرورت لاحق ہوتی ہے تو وہ عرضی دے کر اس کی نقل حاصل کر لیتا ہے۔ یہ یادداشت مختلف جلدوں میں درج کی جاتی ہے

دفتر میں میرے دل کے تری یادداشت نہیں
کیوں کر نقل کروں کہ جدا جلد جلد ہے (مظہر)

مینھ کے بعد درختوں سے بوندوں کا ٹپکنا: بارش کے بعد بھی ہوا کی جنبش سے بھیگے ہوئے درخت ٹپکتے ہیں۔ ہندوستان کی برسات کی خاص فضا کا اشارہ ہے

گریہ قائم کو تھما مژگاں ابھی ہوں گے نہ خشک
مینہ کے پیچھے دیر ٹپکے ہیں شجر بھیگے ہوئے
(قائم)

رہٹ: ایک کولہو نما مشین جس کے ذریعہ کوئیں سے پانی نکال کر سینچائی کی جاتی ہے۔ اس کولہو کو بیلوں وغیرہ کی مدد سے کھینچا جاتا ہے اس میں بیضوی شکل کی لوہے یا ٹین کی بنی زنجیر میں تھوڑے تھوڑے فاصلے پر بہت ڈولچیاں لگی ہوتی ہیں۔ انھیں گھڑیاں کہتے ہیں۔ یہ زنجیر جو کولہو میں نصب ہوتی ہے کوئیں میں اس طرح لٹکا دی جاتی ہے کہ اس کا آخری سرا کچھ دور تک پانی میں ڈوبا رہتا ہے۔ جب بیلوں وغیرہ کو گردش میں لایا جاتا ہے اور کولہو گھومتا ہے تو زنجیر کے ذریعہ کنوئیں کے اندر سے باری باری ڈولچیاں پانی سے بھرتی ہوئی کنوئیں کے اوپر آکر خالی ہوتی اور پانی کو نالی میں ڈالتی جاتی ہیں

بھر آتے ہیں قائم پے بہ پے اس طرح سے آنسو
کہتے تو چشم کو میری کہ ہیں یہ رہٹ کی گھڑیاں

پٹّی: اس زمانے میں عورتیں اپنے بالوں کو ایک خاص انداز سے آراستہ کرتی تھیں۔ اسے پٹی جمانا یا کنگھی کھینچنا بھی کہتے ہیں۔ اس میں سر کے درمیان سیدھی مانگ نکال کر دونوں طرف کے بال پیشانی پر بالکل چپکاتے ہوئے اور سامنے کو جھکاتے ہوئے پیچھے لے جاکر باندھے جاتے تھے۔ اکثر ان چپکے ہوئے بالوں میں سے کچھ بال منتشر کر کے آگے ماتھے

کی طرف نکال لئے جاتے تھے۔

سرِ ختیا نظر رہا ہے کمال یونہی عاشقوں کے یاں
پٹی سے تم بومال ہمو دار مدت سے گرد (رتمائم)

قطب - جھرنا۔

"دلی میں خواجہ قطب الدین بختیار کاکی درگاہ ہے جو درگاہ حضرت قطب صاحب کے نام سے مشہور ہے قطب صاحب کے اس نواح میں حوض شمسی کے پاس ایک جھرنا واقع ہے۔ یہاں حوض کے پانی سے چادر چھوٹتی ہے اور چھت میں سے بھی توآرے چھوٹتے ہیں ساون بھادوں کے مہینے میں ہر سال یہاں دھوم دھام سے میلا ہوتا ہے۔ آٹھ آٹھ روز لوگ جمع ہوتے ہیں۔ پھول والے اور جھرنے والے اس مقام میں "پنکھا" بناتے ہیں اور حضرت قطب کی درگاہ میں لے جاکر چڑھاتے ہیں۔ میلے کے دن اس مقام پر بڑا تماشا ہوتا ہے۔ سیکڑوں آدمی اس حوض میں نہاتے ہیں۔ (آثار الصنادید)

قطب میں سیر تیرے ساتھ جو کی تھی کر یاد
اشک جاری ہیں مری آنکھ سے جھرنے کی طرح (رتمایاں)

گرمی میں بن میں آگ لگنا۔

سخت گرمی کے زمانے میں جنگل میں جب درختوں کی شاخیں خشک ہوتی ہیں اور خشک ہوائیں چلتی ہیں تو شاخیں آپس میں ٹکرا کر مشتعل ہو جاتی ہیں اور خود بخود آگ بھڑک اٹھتی ہے جنگل کی یہ آگ بہت

بھیانک ہوتی ہے اور عرصہ تک بھڑکتی رہتی ہے۔

لگی ہے عشق کی یوں میرے تن کے تئیں آتش
کہ جیسے گرمی میں لگتی ہے بن کے تئیں آتش (تاباںؔ)

مرغابی۔ فاختہ یا کبوتر کی جسامت کا ایک سفید آبی پرند جو پانی میں رہتا ہے اور عموماً جھیل یا تالاب وغیرہ کی سطح پر تیرتا ہے۔

مردمک یوں چشم تر میں سیر کرتے ہیں مدام
جس طرح پانی میں پھرتی ہیں پڑی مرغابیاں (سوزؔ)

پل۔ دریا وغیرہ کو عبور کرنے کا پل جو نصف دائرہ میں خمیدہ ہوتا ہے۔ لوگ اس پر گزرتے ہیں۔

صبح سے لے شام تک ہے خلق کا اس پر گزار
شیخ کو پیرانہ سالی نے کیا پل کی طرح (سوزؔ)

سیڑھی۔ لکڑی وغیرہ کی بنی ہوئی سیڑھی جس کے ذریعہ زینے کی طرح بلندی پر چڑھا جائے۔

منصور کو ہوتی نہ اگر دار سی سیڑھی
تو راہ وہ پاتا ترے دیدار کی کیونکر (سوزؔ)

قافلے والوں کا جنگل میں آگ لگانا۔ قافلے والوں کی ایک رسم ہے کہ جب وہ ایک جگہ رات وغیرہ کو پڑاؤ کر کے کوچ کرنے لگتے ہیں تو چلتے چلتے اپنے چولھے وغیرہ کے انگاروں کو جھاڑیوں پر ڈال جاتے ہیں اور اس طرح جنگل میں آگ لگ جاتی ہے۔

رسم ہے قافلے والوں کی کہ جنگل کے تئیں
یک یہ یک چلتے ہوئے آگ لگا جاتے ہیں
(مصحفی)

دلال۔ وہ درمیانی آدمی جو خریدار اور دوکاندار کے مابین سودا کراتا ہے۔ دلال تجارتی بازار اور اجناس کی قیمتوں وغیرہ کے سلسلے میں تمام گُر جانتا ہے۔ چنانچہ اکثر اجنبی اگاہک اُس کا شکار ہو جاتے ہیں۔ ویسے دلال خریدار کا رہبر ہوتا ہے

اس کے کوچے کی طرف دیدہ ہوئے رہبر دل
جیسے دلال ہو سودے میں خریدار کے ساتھ
(مصحفی)

کبوتروں کا ٹھاٹھر۔ گزشتہ عہد میں شہری لوگ عام طور پر اپنے گھروں میں کبوتر پالتے تھے۔ کبوتروں کے بسیرے کے لئے چھت یا گھر کے آنگن کے درخت پر ایک لمبا خمیدہ بانس باندھ دیتے تھے اس بانس میں تھوڑے تھوڑے فاصلے پر دونوں جانب شاخیں نکلی رہتی تھیں۔ تاکہ زیادہ کبوتر ان پر بیٹھ سکیں کبوتروں کی آواز کو غوغا بھی کہتے ہیں۔

ہے آنسوؤں سے غوغا ان پر کبوتروں کا
مژگاں ہیں یہ کہ یارب ٹھاٹھر کبوتروں کا
(مصحفی)

پولا۔ خشک اناج کی بالیوں کا گٹھر، جسے کسان فصل پکنے پر کھیت سے کاٹ کر کھلیان میں جمع کر دیتے ہیں۔ اکثر رات کو کھلیان میں چنگاری پڑنے سے آگ لگ جاتی ہے اور خشک پولے جل کر راکھ ہو جاتے ہیں۔

لبِ جاناں نے کی یہ ذرا ہاں نشتر کی بات
کفِ جیسے ایک چنگاری جلا دے سینکڑوں پُتلے (حیرانؔ)

چوتھی کھیلنا۔ شادی کے بعد کی ایک رسم جس میں دلہن کے مکان پر چوتھی کی رسم کے لئے جب دولہا جاتا ہے تو وہاں ایک دلخوش کن لڑائی قائم کرتے ہیں۔ اس میں دلہن کے عزیز و اقارب دولہا کے عزیزوں کے ساتھ مقیش اور پھولوں کی باریک چھڑیوں سے لڑتے ہیں اور سمجھا جاتا ہے کہ درحقیقت دولہا والوں کے لئے یہ ایک مہذب احتجاج اس امر کی خوشی کی پاداش ہیں کہ وہ بارات کے دن دلہن کو اپنے ساتھ لے گئے (تاریخ النوائط صفحہ ۱۰۰)

دن بھی خوب یہاں کھیلنے چوتھی آئی ہے
بند گلے کے جو پھولوں کی چھڑی ٹوٹی (آزاد)

جٹا دھاری۔ جنگل میں جب برگد وغیرہ کے درخت پرانے ہو جاتے ہیں تو ان کی شاخیں رسیوں کی مانند اوپر سے نیچے لٹک کر زمین میں پیوست ہو جاتی ہیں۔ انھیں جٹا کہتے ہیں۔ جٹا دھاری فقیر وہ فقیر کہلاتے ہیں جو اپنے سر یا داڑھی کے بال مثل جٹا رکھتے ہوں۔ عموماً جنگلوں میں اس قسم کے سادھو یا فقیر درختوں کے نیچے بیٹھ کر تپسیا کرتے ہیں۔

اس قدر پلکیں جھکیں میری تپ سے بیراگ میں
چشم اب ان کے عشق میں جٹا دھاری ہے (حاتمؔ)

ان مثالوں سے ثابت ہے کہ اُردو شاعری نے ابتدا ہی سے اپنے ملک کی فضا کو رموز و علائم کے پردوں میں بیاں کرنے کی کوشش کی ہے۔ اُردو محض فارسی کی تقلید نہیں ہے۔ متذکرہ بالا الفاظ جو ہندوستان کی اشیا و رسوم اور ماحول کے عکاسی ہیں۔ غزل کی علامتوں کے طور پر استعمال ہوئے ہیں، اس لیئے ان کی حیثیت کافی پہلودار ہے۔ اٹھارہویں صدی کی شاعری اسکی نمائندہ مثال ہے۔

نواں باب

شعری زبان

شعری زبان

شعری زبان اپنی لفظیات اور طریقِ استعمال میں عام بول چال کی زبان سے مختلف ہوتی ہے اس پر بحث کی جا چکی ہے اگر اٹھارہویں صدی کی شاعری پر زبان کے نقطۂ نظر سے ایک نگاہ ڈالی جائے تو اس عہد کی اہمیت واضح معلوم ہوگی۔ کیونکہ یہ تشکیل کا وہ دور تھا جس میں اردو شاعری نے اپنے فارسی کے ڈھانچے میں دیگر زبانوں کے الفاظ کو ہم رنگ اور ہم آہنگ کیا تھا۔ اس وقت نہ تو کوئی پیشتر کا بنا بنایا شعری ضابطہ تھا اور نہ کوئی ایسا پیمانہ یا طریقہ جو زبان پر لاگو کیا جاتا۔ شاعر اپنے احساسات کو شخصی اور ذاتی تجربات کی روشنی میں پیش کرنے کی کوشش کرتے تھے۔ فارسی شاعری کے اصول و ضوابط اور لفظیات سے ان کا گہرا تعلق تھا۔ دوسری زبانوں کے الفاظ کو فارسی سے آمیز کرنے کا عمل ریختے کی شکل میں جاری تھا۔ لیکن ابھی تک اس کی کوئی باقاعدہ صورت متعین نہیں ہو پائی تھی۔ چنانچہ اٹھارہویں صدی کی شاعری کا مطالعہ بتاتا ہے اس عہد میں شعری زبان شکست و ریخت کے عالم میں تھی۔ الفاظ، تراکیب، اضافات اور مشتقات و مرکبات کے سانچے اگر ایک طرف ٹوٹ کر بکھر رہے تھے تو دوسری طرف ان میں بناؤ بھی پیدا ہو رہا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ اس زمانے میں شاعری کسی بندھے ٹکے اصول کی پابندی نہیں تھی اس میں قواعد اور املا کی غلطیاں عام تھیں۔ لیکن اس کی داخلی تاثیر سے انکار بھی ممکن نہیں۔

"آبِ حیات" میں محمد حسین آزاد نے اٹھارہویں صدی کی شاعری اور زبان وغیرہ پر کافی تفصیل کے ساتھ اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:-

"مگر اس خوبی کا وصف کسی زبان سے ادا نہیں ہوتا کہ جو دل میں ہوتا ہے جوں کا توں ادا کر دیتے ہیں۔ خیالی رنگوں کے طوطا مینا نہیں بناتے۔ ہاں طوطی و بلبل کی طرح صاف زبان اور قدرتی الحان لائے ہیں۔ انہوں نے اپنے نغموں میں گٹکری، اپچ، تان کسی گویئے سے لے کر نہیں ڈالی تم دیکھ لینا کہ بے تکلف اور سیدھی سادی باتوں سے جو کچھ دل آ لگاتے ساختہ کہہ دیگئے ہیں۔"[1]

[1] اب حیات از محمد حسین آزاد صفحہ ۱۳۶

اس اقتباس کا خلاصہ یہ ہے کہ اردو شاعری اپنے ابتدائی اور تشکیلی دور میں سادہ لیکن جذبات سے معمور تھی۔ اس وقت اس میں نہ تصنع تھا اور نہ مینا کاری اور اسی وجہ سے وہ کچھ کھردری اور بدہیت بھی نظر آتی ہے۔

اس صدی کی ابتدا میں سب سے پہلے اردو شاعری کی اصلاح کی طرف جس کا دھیان گیا وہ شاہ حاتم تھے۔ شاہ حاتم اپنے اوّل دیوان کو مکمل کر کے مطمئن نہیں تھے کیونکہ اس میں صنعت ایہام کی شدت تھی جس سے ان کا تمام کلام بے مزہ اور مصنوعی ہو گیا تھا۔ چنانچہ اس کے بعد حاتم نے اپنے دیوان کی تراش خراش کرنے کے بعد "دیوان زادہ" مرتب کیا۔ اس کے دیباچہ میں لکھتے ہیں۔

"لفظ در د برد آز و الفاظ و افعال دیگر کہ در دیوان قدیم خود تقید دارد در نیولا از دہ دوازدہ سال اکثر الفاظ را از نظر انداختہ و الفاظ عربی فارسی کہ قریب الفہم و کثیر الاستعمال باشند و روز مرہ دہلی کہ میرزایان ہند و فصیحان در محاورہ آرند منظور داد...

... زبان ہندی بھاکا را موقوف کردہ۔ محض روزمرہ کہ عام و خاص پسند باشد اختیار نمود۔ و شمہ ازاں الفاظ کہ تقید دارد بہ بیان آرد۔ چنانچہ عربی و فارسی مثلاً تسبیح را تسبی، صحیح را صحی، بیگانہ را بگانہ و دیوانہ را دوانہ و مانند آں و متحرک را ساکن و ساکن را متحرک۔ مرض، امرض۔ و نیز الفاظ ہندی مثل نین، و جگ،"

[1] آب حیات از محمد حسین آزاد صفحہ ۱۳۶

ونت وغیرہ ولفظ مراد میرا وازیں قبیل کہ بہ ایں قباحت لازم آمد۔ یا بجائے سے سیتی اُدھرا ادھر کدھرا کیدھر کہ زیادتی حرف باشد وبجائے یہ۔ یہ۔ یہاں را یاں و وہاں را واں کہ در مخرج تنگ بود۔ یا قافیہ را باڑ ہندی مثل گھوڑا و بورا و ھڑ کا و سر ما نندآں مگر ہائے ہوز بدل کردن با الف کہ از عام تا خاص محاورہ دارند۔ بندہ دریں متابعت جمہور مجبوراست چنانچہ بندہ را ابتدا دیدہ باشد آنچہ ازیں قبیل باشد ایں قاعدہ را تا کے شرح دہد۔"[۱]

شاہ حاتم نے گویا پہلی مرتبہ اس ضرورت کا احساس کیا کہ دکنی شاعری کے ذریعہ جس لفظیات کا چلن ہوا وہ قابل اصلاح تھی۔ اردو شاعری کو دلی کی زبان میں ڈھالنے کا اقدام اس تقاضے کے تحت تھا۔

ولی نے اپنے کلام کے ذریعہ جن شعری لفظیات کو عام کیا، میر اور سودا کے عہد تک آتے آتے اس میں کافی تبدیلی پیدا ہو گئی۔

لفظ وقت ولی	تبدیلی وقت میر و مرزا	لفظ وقت ولی	تبدیلی وقت میر و مرزا
ان سوار	اس کے سوار	بنا	بن۔ بغیر۔
ساجن	معشوق	پیا	معشوق،
سنسار	دنیا	برہا	فراق
ماس	گوشت	لگ	تک،
دیکھ	دیکھ کر	تس	تو
موہن	معشوق	جھلکار	جھلک ہے!
دکھا	دیکھا		

[۱] دیوان زادہ از حاتم منقول در آب حیات صفحہ ۱۴۱

محمد حسین آزاد نے میرؔ، سوداؔ اور دردؔ کے اشعار کا حوالہ دیتے ہوئے ان الفاظ کی طرف اشارہ کیا ہے جو بعد کے عہد میں یا تو متروک ہو گئے یا جن میں تبدیلی پیدا ہو گئی ۔ مثال میں یہاں ان اشعار میں سے صرف وہی مصرعہ پیش کرنا ضروری سمجھا ہے جس میں متعلقہ لفظ کا استعمال ہے ۔

مصرعہ	لفظ
مانند شمع مجلس کا ہے کو تیں جلایا	تیں ۔ تو نے
ایدھر تو اس سے بت پھرا اودھر خدا پھرا	ایدھر ۔ ادھر ۔ اودھر ۔ اُدھر
ٹک بھی نہ مڑ کے میری طرف تو نے کی نگاہ	ٹک ۔ ذرا
جدھر دیکھا ندھر تیرا ہی رو تھا	ندھر ۔ اُدھر
لوہو لگتا ہے ٹپکنے جو پلک ماروں ہوں	لوہو ۔ لہو
شاہد پرستیوں کو ہم پاس زر کہاں ہے	ہم پاس ۔ ہمارے
خون جگر ہو بہنے لاگا	لاگا ۔ لگا
جوں رنگ نہیں انہوں لاگے تو کان پر	انہوں کے ۔ اُن کے
کیفیتیں ہزار ہیں اس کام جاں کے بیچ	بیچ ۔ میں ۔ درمیان
دل کے کے میری جان کا دشمن ہوا ندان	ندان ۔ مستقل
کہا تھا میں نہ دیکھو غیر کی اور	اور ۔ طرف
حضرت جنکا کیا نہ کر و رات کے تئیں	تئیں ۔ کو ۔ لئے
یاں کون سا ستم زدہ ماٹی میں رل گیا	ماٹی ۔ مٹی
یوں جلا دل کہ تنک جی بھی جلایا نہ گیا	تنک ۔ ذرا
دل ڈھائے کر جو کعبہ بنایا تو کیا ہوا	ڈھائے کر ۔ ڈھا کر
ان کنے حال اشاروں سے بتایا نہ گیا	اُن کنے ۔ ان کے پاس [1]

محمد حسین آزاد ایک جگہ لکھتے ہیں

---

[1] بحوالہ شعر الہند از عبدالسلام ندوی صفحہ ۳۷ تا ۳۹ / [2] آب حیات از محمد حسین آزاد صفحہ ۱۶۰!

"ہمارے زبان دانوں کا قول ہے کہ ساٹھ برس کے بعد ہر زبان میں واضح فراق پیدا ہو جاتا ہے۔" [1]

آزاد کے اس قول کی روشنی میں اگر اٹھارہویں صدی کی شعری لفظیات کا جائزہ لیا جائے تو زبان کی تبدیلی کے تین دائرے ملیں گے۔

۱۔ ابتدائی عہد کی زبان جس میں بھاشا اور دکنی زبان کی شدت ہے اور جس میں قواعد اور شعری ضوابط کی پابندیاں کم ہیں۔

۲۔ وسطی عہد کی زبان، جس میں شاہ حاتم اور بعد کو میر و مرزا نے فارسی لفظیات و محاورات کو شامل کیا۔

۳۔ آخری عہد کی زبان، جب زبان دلّی کے احاطے سے نکل کر لکھنؤ میں داخل ہوتی ہے اور قواعد کی جکڑ بندیاں بڑھنے لگتی ہیں۔

حاتم کے "دیوان زادہ" کی متذکرہ عبارت میں کئی باتیں قابلِ غور ہیں۔

۱۔ زبان کو عربی و فارسی کی لفظیات کے ذریعہ دہلی کے روزمرّہ میں ڈھالنا
۲۔ برج بھاشا کے الفاظ کو ترک کرنا یا کم کرنا۔
۳۔ املا میں غیر ضروری حروف کی شمولیت اور ضروری حروف کی عدم شمولیت پر دھیان دینا۔
۴۔ حروف اور الفاظ کا تلفظ بہ اعتبار قواعد درست کرنا۔

محمد حسین آزاد نے دکّی کی شاعری سے الفاظ منتخب کر کے دلّی کی شعری لفظیات کا موازنہ کیا ہے جو شاہ حاتم اور ان کے معاصرین کے طفیل اصلاح کی جانب گامزن تھی۔

"اگر آج دریافت کرنا چاہیں کہ امراء اور شرفاء کی زبان کیا تھی تو سوائے دیوان دکّی کے اور کوئی نہیں بتا سکتا۔" [2]

اس کے بعد آزاد لکھتے ہیں۔

"انھیں کے دیوان سے ہم اُس وقت اور آج کی زبان کے فرق کو بخوبی نکال سکتے ہیں۔ مثلاً

---

[1] آبِ حیات از محمد حسین آزاد صفحہ ۱۶۰ [2] آبِ حیات از محمد حسین آزاد صفحہ ۱۶۰

سوں۔ سیں۔ سیتی	سے
کوں بہ واؤ معروف	کو
ہمن کو	ہم کو
جگ مینں	دنیا میں
نمن۔	مانند۔ طرح۔
جگ۔	دنیا۔
بچن	بات
مکھ	منہ
تسبی	تسبیح
صحی	صحیح
لگانہ	بیگانہ
مرض	مرض
بھیتر	اندر
مجھ کو	میرا
موہن۔ سریجن۔ پیتم	معشوق۔ محبوب۔ پیارا
انجھواں	آنسو
نین۔	آنکھ
یوہ	یہ

بعض قوافی مثلاً گھوڑا۔ بورا۔ مورا۔ گورا۔ دھڑ۔ سر۔ گھوڑی۔ گوری وغیرہ

شاہ حاتم کے بعد میر اور سودا نے بھی اصلاح زبان کی کوششیں کیں اور بہت سے الفاظ درآمد اور برآمد کیے۔ صفیر بلگرامی کی مندرجہ ذیل فہرست سے اندازہ ہوسکتا ہے کہ میر اور سودا کے عہد میں ولی کے بعد اردو کی شعری لفظیات میں تبدیلیاں ہوئیں[۱۰] (یہ فہرست شعر الہند ج ۱ و ۲ کے حوالے سے ماخوذ ہے)

لفظ وقتِ ولی	تبدیلی وقتِ میر و مرزا
نین	چشم
اکال	مصیبت
نمن	طرح
تجنا	چھوڑنا
پگ	پگڑی
اتھے	سے
بھیتر	اندر
نس دن	ہمیشہ
درشن	دیدار

شعر الہند صفحہ ۲۳۷-۴

زبان کی یہ تراش خراش اور بھاشا وغیرہ کے الفاظ کو بتدریج اردو شاعری سے خارج کر کے ان کی جگہ فارسی الفاظ کو داخل کرنے کا رواج میر اور انشاء کے بعد آتش اور ناسخ کے زمانے میں اور زیادہ ہو گیا اسی روش سے یہ نقصان ہوا کہ اردو شاعری سے چلبلاپن اور تازگی کم ہوتی گئی اور اس میں قواعد کی سختیاں در آئیں۔ نور الحسن ہاشمی اس سلسلے میں لکھتے ہیں۔

"یہ صحیح ہے کہ ناسخ کے اصولوں سے زبان میں ایک خوش نمائی اور چستی پیدا ہو گئی جو گفتگو اور نثر میں شان اور حسن پیدا کرتی ہے لیکن اس سے وہ والہانہ پن اور روانی مفقود ہو گئی جو شعریت کی جان ہے۔"[1]

[1] دلی کا دبستانِ شاعری۔ نور الحسن ہاشمی صفحہ ۷۰

حضرت شوق لکھتے ہیں [1]

"جس طرح میر و مرزا اور حاتم نے دکنی کے اکثر مستعملہ الفاظ ترک کر دئیے تھے اسی طرح مومن، غالب، ناسخ اور آتش، میر اور مرزا کے بہت سے الفاظ متروک کر دئے جیسے ادھر، ایدھر یگانہ بجائے بیگانہ، دیوانہ پنا پیا پن باشباع یائیں کو کے معنی میں۔ تنک، ٹک ذرا کے معنی میں، ستی، سوں، سجن، کنے، کسو کو ہو، مکھ، انت، دین، مجھ پاس کرے ہے۔ آیاں، ان یوں ہے اکثر الفاظ تو صریحاً ترک کر دئے اور بعض الفاظ ایسے ہیں کہ کسی نے کہیں کہیں استعمال بھی کئے ہیں۔ اس کے بعد ان کے تلامذہ کا دور ہوا۔ انہوں نے بھی کچھ الفاظ ترک کر دئے۔" [2]

اٹھارہویں صدی کی شاعری میں ریختی کو بھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ کیونکہ اس کے ذریعہ محاورات۔ مخصوص الفاظ اور روزمرہ کا ذخیرہ سامنے آیا جو مردوں کے حلقے سے دور گھروں یا محل کی چار دیواری کے اندر عورتوں ہی کی دین تھا۔ انشاء رنگین اور جراءت کی شاعری میں اس کی مثالیں کافی تعداد میں موجود ہیں۔

---

[1] منشورات (برج موہن دتاتریہ کیفی) مرتبہ گوپی چند نارنگ صفحہ ۱۰۴

[2] اصلاح مع ایضاح شرح اصلاح مصنف جناب مولانا محمد ظہیر احسن صاحب شوق نیموی مطبوعہ قومی پریس لکھنؤ ۱۸۹۷ء

دسواں باب

ضمائر، حروفِ علّت، اور حروف جار وغیرہ

ضمائر، حروفِ علت اور حروفِ جار وغیرہ

لفظ	معنی	مثال
آپہی	آپ ہی۔ بر وزن "آبھی"	تو آپ ہی انصاف کر تو ظالم کہ کوئی کنبک وفا کریگا — سودا
آگے	پہلے	ہم تو آگے ہی مر رہے ہیں میر تیغ کھینچے پھرے ہے یار عبث — میر
اب تئیں	اب تک	بات کرنے کے بھی وہ بات نہیں آتی نظر جس توقع پہ کہ ہم اب تئیں یا جیتے ہیں — درد
اپنے تئیں	خود کو	شاہ و گدا سے اپنے تئیں کام کچھ نہیں نے تاج کی ہوس نہ ارادہ کلاہ کا — درد
آگ لگیو	آگ لگ جائے	لگیو اے فانوس ایسی تیرے پیراہن کو آگ — یقین سب لگن شمع تمھاری کھڑے آگے جلے بھی — آبرو
ایس	آلس	گلہ ہم سوں یہ سب عبث ہے ایس او چھے کرم کا جبھی ہمارا پیارے کہو کیا بس ہے تمھارے جی میں اگر یہ آیا — آبرو
اتا	اتنا	سونا تجا دھوک گنوائی ہوا ابرو بے کہتے ہو کیوں، اتا بھی میاں زر خرید کوں — آبرو
اتنے واسطے	اس قدر	تو اتنے واسطے اے باغباں نہ کاوش کر — قائم
اتی	اتنی	یقیں ہرگز کیا نہ کر اتی تعریف رخ کو ان کی — یقین

لفظ	معنی	شعر	شاعر
اِنسی	اسی پر	جو کچھ ہوا انسی پہ خوش وہ ان لوگوں سے ہونا گیا	آبرو
اُٹھاؤنا	اٹھانا	منت اُٹھاؤنے سے ہے خوف دل کوں میرے احسان میں کسی کے ہیں کانپتا ہوں تھر تھر	آبرو
اجڑ گئے	اجڑے ہوئے	کھڑے چپ ہو دیکھتے کیا ہو دل اجڑ گئے کو وہ گنہ تو کہو جس سے یہ وہ خراب الٹا	انشاء
احوال خوش انھوں کا۔ اچھے ہیں وہ لوگ		احوال خوش انھوں کا انشا یہاں جنھوں نے اس ذات بحت سے مل بند اجل کو توڑا	”
اُس بغیر	اُس کے بغیر	یاد دل وہ دیدنی تھی جگہ یا کہ اس بغیر اب دیکھتا نہیں ہے کوئی اس مکاں کی اور	میر
اُس سے	اس قدر	اس سے دل کی خرابی ہوئی اے عشق دریغ تو نے کس خانۂ مطبوع کو ویران کیا	”
اس تئیں	وہاں تک	تھی یکسر کی سی لہر کہ آئی چلی گئی پہنچی ہے اس سے تئیں طبع رواں کی بات	میر
اس تئیں	اتنا	مزہ میٹھا لگا ہے اس تئیں دشنام دینے کا کہ جب وہ دیکھتا ہے مجھ کو موہن بھوک دیتا ہے	مظہر
اِس سوا	اسکے علاوہ	شیخ کی داڑھی کی جو کہئے بڑائی سچ ہے اس سوا اور یہ اک چشم کرامات نہیں	قائم
اس کسی کو	اسی کو	نفس کافر کوں جو کہ قتل کیا رتبہ ہے اس کسی کوں غازی کا	آبرو
اسے اثر نہ کیا	اسکو متاثر نہ کیا	ہم نے کس رات نالہ سر نہ کیا پر اسے آہ نے اثر نہ کیا	درد

اس قدر لگ — اتنا - اس قدر
دوڑتا ہے تلی اوپر جو بل کے نزاہد تند تند
اسی قدر لگ ہو گیا ہے اب یہ مرغ دانہ دار
— آبرو

اس دستور — اس طرح
گھیرتا ہے گا گگن جس طرح روشن ماہ کوں
شاہ کوں شاہی نے لیا ہے آج اس دستور اب
— ”

اِسی مرتبہ — اتنی ہی
زلف کی طرح رہے کیوں نہ پریشاں قائم
شعر کہنے میں اسی مرتبہ منحوسی ہے
— قائم

اندر — میں
مزہ دیتا نہیں کھانا تکلف کا نفاق اندر
کرم کا ساگ رکھا چرب ہے اس زیر بریاں پہ
— مظہر

ان روزوں — ان دنوں
تجھ سے رنگیں سے کہیں ہو گئی شاید وہ بات
ڈھل گیا ہے ترا ان روزوں جو جوبن کو کا
— رنگین

انھوں کا — ان کا
ہے ان سے غلط چاہیے صہبائے ترحم
شیشہ کا انھوں کے ہے ٹھکانا جگر سنگ
— سودا

انکھیوں کا — بروزن انکھوں
انکھیوں سے جان بچانا نظر نب آلہ ہے
— آبرو

آنکھیاں — آنکھیں
کیا مزے کا خال ہے تجھ مکھ یہ میرے اعتقاد
خوب ہے آنکھیاں کے بادام سوں اس تل کا سودا
— مظہر

انکھیاں — آنکھیں
لگا یا دام جا دل میں نگہ کا کاری انکھیاں سوں
علاج اس زخم کا بادام و عنابی کا روغن ہے
— مظہر

انجھو - انجھواں - آنسو
سینے میں آبرو کے ہر دم کے ساتھ انجھو
نکلا ہے یوں کوئے سے جوں کہ بھرا بدرہا
— آبرو

اُن — اُس
میر کے دین و مذہب کو پوچھتے کیا ہو ان نے تو
قشقہ کھینچا دیر میں بیٹھا کب کا ترک اسلام کیا
— میر

اوس — اُس
میں دیکھا دل اتا اوس کی زلف کے پیچوں کے پھندوں کو
— مظہر

ایدھر - ادھر
اس رخ تاباں کے ایدھر خط ادھر مو ہائے سر
جوں سنہری آئینے کے گرد تحریر سیاہ

لفظ	معنی	شعر	شاعر
اُور	طرف	شمشیر کھینچ جبکہ چلا بوالہوس کی اور تب چھوڑ آبرو کوں گلی سے سٹک گیا	آبرو
اودھر	اُدھر	اے شورِ قیامت رہ اودھر ہی میں کہتا ہوں جو نکلے ہے ابھی یاں سے کوئی دل شوریدہ	درد
آؤنا	آنا	گلوں کے فرش پر مت بیٹھ چونڈے کو پھلا بلبل خزاں کے آؤنے کی ہے خبر رکھ سر سے ناج اپنا	مظہر
اَو	اُس۔ (فارسی) "او"	ہمارے دل کوں کس کس ظلم سے دیکھا او ظالم نے	״
اوپر	پر	رخسار کے گل اوپر شبنم ہے یا پسینا	آبرو
ایکوں	ایک کو۔ کسی کو	قصر و مکاں و منزل ایکوں کو سب یہاں ہے ایکوں کو جا نہیں ہے دنیا عجب جگہ ہے	میر
باتاں	باتیں	ہم ہیں مختار کہتے ہیں باتاں جبر میں پھر یہ اختیار کہاں	یقین
باسنا	بسانا	تم اور گلرخاں سیں اب آنکھ جو لگائی بادام کو پیارے پھولوں کے بیچ باسا	آبرو
بحثنا	بحث کرنا	نالوں سے میرے بحثی جو بلبل تو بولے آپ واہ، اے اجڑ گئی، نہ مرے آشیاں کو چھیڑ	انشاء
برس دیکھنا	برس کر دیکھا	نہیں پایا مرے رونے کو اور فرہاد کو بادل برس دیکھا، جھڑی کو باندھ دیکھا کڑکڑا دیکھا	مظہر
بڑیاں	بڑی کی جمع	اڑ گئیں ساری کی ساری چھوٹی بڑیاں باغ میں	انشاء
بڑھ ہے	بڑا یا زیادہ ہے	ترا قد سرو سیں خوبی میں چڑھ ہے لٹک سنبل سیتی زلفاں سیں بڑھ ہے	آبرو
بکیا	بخیہ	حشم میں یوں نہاں ہے رخ نگہی کانچ کے [illegible]	״

بکھر جاتا ہے — بکھر جاتا ہے

وہ کھلے بال سو رہے ہیں شاید
رات کو جی مرا بکھر جاتا ہے — میر

بوجا — بوجائے

وہ گلرو ماہ کے جیون جب کبھو اس راہ ہو نکلے
دکھا کر جوت اپنی تج دل میں دھیر کا بوجا — آبرو

بگانا — بیگانہ

ہے دیکھا اسے پایا بگانا — سوز

بن، بنا — بغیر

بنا آئینے کے اک دم بھی نہ رہ سکتے ہو منہ دیکھو — مظہر

بل کھاؤ — بل کھایا کرے

یاں الجھنے کا نہیں قصد کسو سے پیارے
گو تری زلف نہیں دیکھ پڑی بل کھاؤ — قائم

بیچ — میں

ٹکڑے تو ابھی لعل کے دل بیچ دھرے ہیں
ہم نے تو ابھی موتی سے آنکھوں میں بھرے ہیں — قائم

پاس لگ — پاس تک

باگیں لیے چلو ٹک گھوڑوں کی ترک زادو
پہنچیں ہیں ہم پیادے تم پاس لگ دوا دو — آبرو

پڑجیا — پڑ جائے

وہی رہ جاتا ہے دل میں جو عاشق کے تلے پڑ جا — ”

پہرنا — پھرنا

اگر آئینہ، جاد آئینہ پہرے تو نہیں سمجھ
سپر ہوں تیر مژگاں کا سو یہ میری ہی چھاتی ہے — درد

پھاٹنا — پھٹنا

اے زمیں پھاٹ کہ میں تجھ میں سما جاؤں گا — سوز

پھر کر — پھر سے

روشن ہے شمع کشتہ کے پھر کر جلانے سے
یعنی کہ بعد مرگ بھی آرام ہے محال — سودا

پھر کے — پھر سے

دل مر گیا تھا شمع کے مانند دل دیے
شب کو برہ کی آگ لگی پھر کے جی اٹھا — آبرو

پھلے ہیں — پھیلے ہیں

تجھ زلف میں جگت کے بھرے آ تمام دل
مزرع میں آج حسن کے تیرے پھلے ہیں بال — ”

پھیر	پھر	طشت چوکے کا لگا، پھیر نہ آئی پھر کر کر گئی ایک تو جوگی کی تسی پھیری انا	رنگین
تجھ بن۔ تجھ بنا	تیرے بغیر	جا کہو اب کوئی یوسف سے یہیں کہ کونسے نکل تجھ بنا روز زلیخا ہو چلی ہے باؤلی	مظہر
تد	تب	تد اس بہشتی رو سے یہ خلط بہم کیا جلد ہم نے بہر سیر سودا کو یوسف کو دم کیا	میر
تدہاں	تب	رقیب جب سیں اس کو دیکھا تن کے اے جان دل ہمارا تدہاں سوں مانند کرکنے کے آنکھوں میں اسکی کھٹک رہا ہے	آبرو
تس پر	اس پر	تیرا ہی حسن جگ میں ہر سمت موجزن ہے تس پہ بھی تشنہ کام دیدار ہیں سو ہم ہیں	درد
تسی سے	اسی سے	جو لگا دے منہ تسی سے جا چپک رہتا ہے دل دلبروں کے لب کے حق میں یہ لسوڑا ہے مگر	آبرو
تسی اوپر	اسی پر اس پہ	وہ پیٹھ اس کی شفاف آئینہ سال تس اوپر وہ چوٹی کا پڑنا وبال	میر حسن
تڑپھڑانا	تڑپنا	یوں تڑپھڑاتا ہے دل شوق میں ہمارا آتش کے بیچ ہووے جوں بیقرار پارا	آبرو
تالک	تک	بارے نسیم ضعف سے کل ہم اسیر بھی سناٹے میں دل کے بیاباں تالک گئے	میر
تمنا	تم	رکھوں نقش قدم کوں سر پہ اپنے دل کی انکھیاں بیں نظر بھر جب کبھو دیکھوں لٹکا تمنا کے آنے کی	آبرو
تمن	تم	غیروں کے ساتھ رہنے کی جو بات من دھری شمشیر ظلم سنگ پہ گویا تمن دھری	مظہر

تمہیں	تم نے	منفرد نگہ کا آنسو بھرے ہی لے ہے پیارے پانچوں میں کس طرح سے اب یہ سخن کی باقی	قائم
تہیں	وہیں	دل جہیں ہووے تہیں پہنچ کے لیتی ہے چھینا باندھلاویں ستو کیوں زلف تمہاری کا ہے رسا	آبرو
توں	تو	جب چلاؤں تو چلا کچھ ترے داماں پر زور	مظہر
توہ	تو	باغ میں توہ اگر گذارا کرے	آبرو
تئیں	سے	کہا سن کے یہ شہ اُن کے تئیں	میر حسن
تئیں	کو۔ لئے۔ تک	جب تک ہے دل کے شیشے میں رنگ امتیاز کا ہے اے پری تبھی تئیں آئینہ ناز کا	درد
تیں۔	طرف۔ کو	لگا دیکھنے اس مکان کے تئیں	[illegible]
تیں۔	تو نے	کافی تھے ہم بکارت دنیا کو اے فلک نئیں ان کو دخت رز کہ جنھیں باہ ہی نہیں	قائم
تتوں تتوں۔	ویسے ویسے	گریہ میں بس رہیں گئیں مژگاں نہ کیوں ہماری جوں جوں پڑے ہے پانی تتوں تتوں چلے ہوا	آبرو
تیرے پر	تجھ پر	میں راتوں کو جو رہتا ہوں دعا پڑھنے کو تیرے پر	سودا
تیرے کو	تجھ کو	قشقہ تری جواں سے خوں ریز تر ہے ظالم یا تیغ بے اماں پہ ترے کو برتری ہے	آبرو
جا۔	جائے	گر دآسا آج بن کے خبر جا کرو کہ آؤ آئی ہے مدتوں میں یہ یونہی تنہا بسنت	״
جان	مذکر کے طور پر	جاتا ہے گل کی آرزو سے جان عندلیب کا	״
جاہے	جاتا ہے	جب یاد آوتے ہو تبھی جیو جلے ہے بھول	
جاگہ	جگہ	جب نہ تب جاگہ سے تم جایا کیے ہم تو اپنی اور سے آئے بہت	میر

جب نہ تب۔ اکثر۔ گاہ گاہ۔ گاہے گاہے | یار کا حسن ہے جتا کہ لطیف
عشق عاشق کا ہے وتا ہی عفیف — آمد

جتا۔ جتنا

جب نہیں — جس وقت | ضبط تھا جب نہیں چاہت نہ ہوئی تھی ظاہر
اشک نے بہہ کے مرے چہرے پہ طوفان کیا — میر

جد — جب | مال ہے سرکار کا جد چاہیئے — قائم

جد نہ تد — جب نہ تب | لب جو پہ آئینے میں دیکھ تد
اکثر آ کھڑے سرو کا جد نہ تد — میر حسن

جداں — جدا | کوئی مژہ جداں نہ ہوا آج تک مگر
اک اس کی خوئے تند سے ملتی ہے خوئے تیغ — درد

جدھر تدھر — ادھر ادھر | پھرتے ہو سج بنائے تو اپنی جدھر تدھر
لگ جاوے دیکھیو نہ کسو کی نظر کہیں — ״

جس تس — کس و ناکس | حال مجھ غمزدے کا جس تس نے
جب سنا ہو گا رو دیا ہو گا — ״

جس تس طرح — جیسے تیسے | جس تس طرح یہ آگ دبائی ہے میں ابھی
پھر داغ دل سے کر نہ تو اے وہم اختلاط — قائم

جس پاس — جس کے پاس | میں اپنا درد دل چاہا کہوں جس پاس عالم میں — درد

جلوں ہوؤں — جلے ہوئے | ہم سے جلے ہوؤں کا رلانا نہیں ہے خوب
ایسا نہ کر کے چشم کو پانی میں تر کروں — قائم

جو کہ — جس نے | لعنت کا فر کو ان جو کہ قتل کیا
رتبہ ہے اس کسی کو نہ غازی کا — آمد

جوں توں — جیسے تیسے | غرض دل کو جوں توں لگایا وہاں — میر حسن

جیوں کر — جیسے
مائل ہے آبرو پر یوں چشم آج تیری
پیاسی ہو ٹوٹتی ہے پانی پہ جوں کہ ہرنی — آبرو

جہیں — جہاں
دل جہیں ہو ہے تہیں پہنچ کے لیتی ہے پھنسا — آبرو

جہاں تہاں — ادھر ادھر
کرتے ہیں دل میں یاد سے ذار زنک جیویں

جیو — جی
دل کی وہ یاد کھینچ کے لائی نداں آج — ”

جیونا — جینا
مرگ پھر کر جیونا برحق ہوا
پھر گیا تھا جان ہم سے پھر ملا — ”

جیوں — جی کی جمع
خالی بدن جیوں سے یاں ہو گئے ولیکن
اس شوخ نے ادھر کو پھر کر نظر نہ دیکھا — میر

جیدھر — جدھر
جیدھر پھرے وہ ابرو، ادھر نماز کرنا — درد

جیس — جیسے
زندگی کوں امر گ جیس وصل کو لازم ہے ہجر
اس سخن کوں بوجھ کے آپس میں مت یاری کرو — آبرو

جیونکہ — جیسے
تیرے عارض کا خیال اس دل سے یوں رکھتا ہے ربط
جیونکہ آئینے کو ہو آئینہ داں سے اختلاط — یقین

جی جل جاؤ — جی جل جائے
قائم اس دل کو لگے آگ یہ دل جل جاؤ — قائم

چھٹ — سوائے
واقف اسرار اس کا کوں چھٹ اسرار حق
راز کا اس کے نہیں جز راز حق کے رازداں — سودا

چٹکے پر — چٹکنے پر
گو نہیں طنبور، ڈھولک ہی اٹھا لا مطربا
غنچوں کے چٹکے پہ ہر بلبل نے گائی ہے بسنت — سودا

چیر گیا — چڑھ گیا
پوچھا کہ پاس آؤں مجھے چاہتا ہے تو
ہم نیں کہا کہ آرے سجن تب تو چیر گیا — آبرو

خاک ملیں — خاک میں مل گئے
جیسے دیدہ خاک لوں کے حال سے کیا آگاہ تمہیں
راہ چلو ہو ناز کناں دامن کو لگا کر ٹھوکر تم — میر

دریاؤ — دریا

کھلا ہے آبرو کے شعر تے نایاب گوہر کوں
چھپے دریاؤ میں شرمندگی سے جا در یکتا
— آبرو

دل خستوں — خستہ دل

زخم ہوویں کیونکہ عاجز چھاتی پہ دل خستوں کے
تیر نگاہ یار جگر پر لگتے ہو گئے پیہم دیکھے
— میر

دل لگنے کے تئیں — دل لگنے کیلئے

دل لگنے کے تئیں جگہ ہے شرط
بے بحر دت رہو خبر ہے شرط
— "

دکھو — دیکھو

نرگس و گل کی دکھو کلیاں کھلی جاتی ہیں سب
— مظہر

دن دیئے — دن ختم ہونے

دل مر گیا تھا شمع کی مانند دن دیئے
شب کو برہ کی آگ لگی پھر کے جی اٹھا
— آبرو

دھوؤں — دھواں

عجب اک پیچ و خم کے ساتھ اس عارض پہ ہے دوداں
خوشا آتش کہ جس کے گرد اس خوبی سے دھواں
— قائم

دوں دوں — یہاں وہاں

کہتے ہو دوں سے ہو کے ادھر آؤ دوں چلیں
— انشاء

دیر — دیر تک

لوگ جب ذکر یار کرتے ہیں
دیکھ رہتا ہوں دیر منہ سب کا
— میر

دینے کہا — دینے کو کہا

بوسہ لباں سے دینے کہا کہہ کے پھر گیا
پیالہ بھرا شراب کا افسوس گر گیا
— آبرو

دیئے سے — دینے سے

دیت کا نام نہ لیجئے خدا کرے کہ کہیں
دیئے سے جی کے بھی قاتل کا حق ادا ہووے
— یقین

ڈراؤنا — ڈرانا

پی کر شراب تم جو ہم کوں ڈراؤتے ہو
کیا شوق کوں ہمارے سمجھا ہے اور کاسا
— آبرو

ڈھائے کر — ڈھا کر

دل ڈھائے کر جو کعبہ بنایا تو کیا ہوا
— منیر

ذرہ — ذرّا

ذرہ سی بات پر رہے انشا سے یوں خفا
— انشاء

راکھنا — رکھنا — دلربا کے ہاتھ میں تسبیح نہیں
دور کر راکھے ہے سجن کے تئیں — مظہر

رہ ناں — رہنا — کوئی شاہ کوئی گدا کہاوے جیسا جس کا بنا نصیب
جو ہواتسی یہ خوش رہ ناں ان لوگوں سے ہونا کیا — آبرو

روؤنا — رونا — روؤنے میں مجھ دوانے کے کیا سیانوں کا کام
سیل سے انجھواں کے سارا شہر ویراں ہو گیا — ״

زور — خوب — روؤنگا زور سایۂ دیوار بیٹھ کر
جس دن تری گلی میں کہیں ٹھاؤں بن گیا — قائم

سبنے رو دیا — سب رو دئے — ساتھ جتنے ہم صفیر اپنے تھے سبنے رو دیا — انشا

سجن یا سجنی۔ ساجن معشوق — سجن کس کس مزے سے آج دیکھا ہم طرف یارو — مظہر

سرسیں پانوں لگ۔ سر سے پانوں تک — قد ہے اس خوش طرح تراشے کا
سرسیں ہے پاؤں لگ تماشے کا — آبرو

سنوں۔ سنو — سنو اے دوستو دشنام مجھ سے ہو نہیں سکتی — سودا

سناں — سننا — مت سونے کی بات مجھ سے پوچھو
ایسا تو کہیں سناں نہ دیکھا — ״

سوں — سے — یاں کو چھوڑ کر پلنگ پہ آؤ
دکھ بہت پائے ہیں گے ہم تم سوں — مظہر

سوائی — زیادہ — سوائی بےخودی حاصل ہوئی اس کو گدازی سوں
یہ مستانہ مرا دل دانۂ انگور ہے گویا — آبرو

سو — تو — سحر کے ڈر سے جو سنتے تھے سو اب دیکھے یقیں
دل کھنچا جاتا ہے اُس زلف پریشاں کی طرف — یقین

سوئی — رہی — کیا حال نکالا ہے جو دیکھے سو ہی رہ جائے
بھیچک کوئی رہ جائے کوئی دیکھے گزر جائے — میر

سیں
سیتی بیتی } سے
ستی

سب دیکھنے ہیں لعل لباں شوخ ترے کا
بوسے سیتی پایا ہے مزہ تل شکری کا — مظہر

تجھ سیتی نت بول اعدا کی لگائی میں لیاں
میں نے تجھ سے [illegible] رہنے کی قسم کھائی تھی — سودا

کب لگ — کب تک

رکھیو اے ہنر کے سیں تجھ کوں گنو دیا ہی
کب لگ رہے گا ہجر اٹک آ مل آ کے سائی — مظہر

کب تئیں ۔ کب تک

جیتا رہے گا کب تئیں اے خضر مر کہیں — درد

کبھوں کبھو — کبھی

لگ لپٹ ہو رہا جگر کوں کھانے ہوئے ہیں تیر دل کے ہم نشانے
دل ویو ہیں سو تیہ ہمن کو نا طعنہ کہ تجھ کو کبھوں نہ لگایا — آبرو

دل سے شوق رخ نکو نہ گیا
تاکنا جھانکنا کبھو نہ گیا — میر

کتیں — کتنے

آدم سے لگا سوز جگر خوں ہوئے کیتں
اس لیلیٰ روشن کے بھی مجنوں ہوئے کیتں — سودا

کری — کی

نہ دل چھوڑا نہ دیں، بس پر تغافل
کسو نیں بھی کسو سے یوں کری ہے — آبرو

کد — کب

بھلا اس طرح سے آرام کد ہو — میر حسن

کدی — کبھی

لٹو ہمارے دل کوں وہ شوخ کر گیا ہے
کرتا ہوں آس اس کی شاید کدی پھر آئے — مظہر

کدو — کبھی کبھو

وو کدو ہم کوں درس آکے سدا تنگ مگر — آبرو

کڈھب — خراب

زمیں پر رکھتے یہ تسبیح دانے کچھ کڈھب ڈھگ ہیں
ہر اک بھالتی میں سو سر ہیں بڑے قزاق ہیں ٹھگ ہیں — انشا

لفظ	معنی	مثال	شاعر
کس	کس نے (نے محذوف)	یہ کس تری آنکھوں کو سکھلا دیا چھنالا	آبرو
کسو	کسی	کسو ہندو بچہ کی یاد میں آنکھوں سے اے انشاء نکلتا ہے بڑا جوالا مکھی کی لاٹ کا جوڑا	انشاء
کس مرتبہ	کس قدر۔ کتنا	کیا کہوں قاتل مرا کس مرتبہ بے باک ہے	قائم
کس روش	کس طرح	پائیے کس روش بتا اے بُت بے وفا تجھے	درد
کسو کی سوائے	اسکے سوا کسی اور کی	کب انتہا رہو مجھ سے کسو کی سوائے میر بندہ ہو دل سے میں اسی سید امام کا	میر
کن	کس	سکھا ہیں کن نے تجھے آہ ایسی اچپلیاں کہ برق پر تری شوخی سے کام تنگ ہے شوخ	″
کنے	پاس۔ نزدیک	بلا کر انھیں شہ کنے لے گئے	میر حسن
کنھوں	کنھی لوگوں نے	نظر کنھوں نے نہ کی حال میر پر افسوس غریب شہر وفا تھا وہ خاکِ پا تیرا	میر
کوں	کو	سب گلوں میں وہ شوخ دلبر کوں خوب لگتا ہے باغ میں گہنا	مظہر
کو	سے (فارسی) را کا ترجمہ	کہا سودا کو ان بزرگوں نے	سودا
کو	کہاں (فارسی سے)	کو چشم فہم تا کہ نظر آئے یہ کہ یاں دیکھا جو کچھ سو خواب جو سمجھا خیال تھا	قائم
کو	″ ″ کب	کو دماغ اس کی رہ سے اٹھنے کا بیٹھے اب ہم غبار کی مانند	میر
کونی	کنواں	جا کہو یوسف سے بس اب کوئی کہ کونی سے نکل	مظہر

کہانا	کہلانا	شہروں ملکوں میں جو یہ میر کہاتا ہے میاں دیدنی ہے پہ بہت کم نظر آتا ہے میاں (میر)
کہے تو	جیسے "تو کوئی" کا ترجمہ	جہاں تک کہ تختے تھے بازار کے کہے تو کہ تختے تھے گلزار کے (میر حسن)
کیدھر	کہاں۔ کدھر۔ کس طرف	یارو مزاج شریف تمہارا میر گیا ہے کیدھر آج (میر)
کیونکہ۔ کیونکے	کیونکر۔ کیسے	کریں گھر میں فلک کے آ یہ وہم کیونکہ آسائش (آمد)
کہوں	کہیں	پھپھولا بلبلے سے زیادہ بڑھ جائیگا آدریا جو قطرہ چشم سے میری ترے اوپر کہوں ٹپکا (قائم)
کھولتے	کھولتے ہی	کیا بدن ہوگا کہ جس کے کھولتے جامہ کا بند برگ گل کی طرح ہر ناخن معطر ہو گیا (یقین)
گئے پر	جاتے پر	دل گئے پر آج کل سے چپ نہیں مجھ کو لگی گذری اسی بھی بات کو اے ہمنشیں مدت بہت (میر)
لاگنا	لگنا	چاند سے تیرے مکھ کو لاگا عیب جب سے ملنے لگا چکوروں سے (مظہر)

لیک	لیکن	تھے بڑے مغبچوں کے نیو رلیک شیخ میخانے سے بھلا کھسکا (میر)
لگالیوں	لگالوں	حسن تیرا اشتہار دے رہا ہے کیوں نہ ہوں سب لگالیوں جھلیاں (مظہر)
لگ	تک	سحر سے شام لگ آ رہو کے ڈوڑاتا ہوں سرکارے (مظہر)
مانا	مانند	کیا خورشید طرف یار کے روشن گہری سے ماتا ہے حضور اس کے چراغ سحری سے (میر)
مارے	وجہ سے	ستم ہے قید کرنا اس طرح سے مرغ نادان کو کہ جو مارے بھلائی کے قفس کو آشیاں سمجھے (یقین)
مت	نہ۔ نہیں	مت سہل ہمیں جانو پھرتا ہے فلک برسوں تب خاک کے پردے سے انسان نکلتے ہیں (میر)
مجھے	مجھ سے	ابر کہتا ہے بار بار مجھے (سودا)
مجھے جستجو کرے	مری جستجو کرے	کھویا وہ جائے اب جو مجھے جستجو کرے (قائم)
مجھ کو	مجھ سے فارسی "را" کا ترجمہ	شاباش تجھ کو کہ تو نے دیا مجھ کو گرنے میں رہا کیا تھا، تھی گو کہ کھلی ڈر کی (رنگین)

مر گئے	مر جانے سے	مر گئے بیں ہوئے گا دونا اسے خط کا شکار گو رکھا تھا دل کے بیچ اگر بہرام عشق (آبرو) مر گئے پر بھی نہیں جلنے کی قائم کو یہ خروش (قائم)
مینں	میں	رات کو آ کر لیا مجھ یہ مینں وہ گلبدن ماہ جس کے باغ میں اک چاندنی کا پھول ہے (مظہر)
موا	مر گیا	لوگ کہتے ہیں موا مظہر ہے کس افسوس (")
میں سنی	"من شنیدم" کا ترجمہ نے مخذوف	ناصح جو یہ نصیحت بے جا میں سنی (یقین)
ملائے دینا	ملانا۔ ملا دینا	دے ہے ملائے ان کے نمو میں نشا لبنت (آبرو)
میرے اعتقاد	حقیقت میں	کیا مزے کا خال ہے تجھ مکھ پہ میرے اعتقاد خوب ہے آنکھاں کے باداموں سے اس تل کا سواد (مظہر)
نپٹ	بالکل	سجن کو اپنے رنگین اچپلوں خوبی کی فوجوں لیں نپٹ بیباک دیکھا، رند دیکھا، منچلا دیکھا (مظہر)
ندان	ہمیشہ۔ مستقل	خوبی ہے نداں اس کی یاں صورتیں سب گرد میں وہ زلف نئی دیکھی سب بن گئے سودائی! (میر)
ندھال	" "	مجھے معلوم ہوتا ہے یہ جی دے گی ندھال اپنا (مظہر)
نس دن	ہر روز	کب گریہ سے تھا قائم کو سروکار تھا نس دن ـ یہ جتنی خرابی ہے سو ٹک تجھ سے سنے کی (قائم)

نکلے پہ	نکل جانے پر	آنکھ سے نکلے پہ آنسو کا خدا حافظ یقین گھر سے باہر جو گیا لڑکا سو ابتر ہو گیا (یقین)
نمط	مانند	ہیں یہ مژگاں اس نمط دام ہوس کی ٹٹیاں جس طرح گرمی میں چھڑکی جائیں خس کی ٹٹیاں (انشا)
نمن	مانند	نازنین گل کے نمن آج نہ کمہلائے سو کیوں بوالہوس کی نظر اس مکھ کے اوپر چھائی ہے (آبرو)
نئیں	نہیں	سحر ہوتی نہیں تمام یہ شب کچھ آج کیا جانے (تمام)
نہیں	بروزن "نیں"	نام حمد و مدح کا لینا تجھے انصاف نہیں کی ہے ساری عمر تو کالے ستم گر کی ثنا (یقین)
نیں	تے	اس کو سکھلائی یہ جفا تو نیں کیا کیا اے مری وفا تو نیں (درد)
وتا	اتنا ہی	یار کا حسن ہو جتنا کہ لطیف عشق عاشق کا ہے وتا ہی عفیف (آبرو)
ویا	اور یا - ورنہ	ہمارے پاس بھی گلے ہے یہ کہا ہے آئے صاحب ویا کچھ راہ ملنے کی ہمیں بتلائے صاحب (سودا)
ہمن	ہم	تجھ لباں کی ہمن کو خونخواری خوب لگتی ہے رنگ پاں کی طرح (آبرو)

ہمنا	ہم	سہو کر بولتا تھا ہمنا سے بوجھ کر بات کو چبا کے گیا (آبرو)
ہے گا	ہے	اے دل لگسی ہو مت جا وہ شوخ ہے گا مگر ٹلی (مظہر)
ہو ہے	ہوتا ہے	رہتے ہیں جی میں مصرعۂ دلچسپ کی طرح گھر بار ہو ہے سرو قداں کا برائے بیت (آبرو)
ہو جا	ہو جا کے	تعجب نہیں اگر نامردِ خصّی مرد پھر ہو جا مگر جو عادتی ہو اس کے اچرج ہے اگر ہو جا (آبرو)
ہو جے	ہو جیے نہ ہوئے	تو کچھ جینے سے خوش ہو جے نہ کچھ مرنے کا غم کیجے (انشا)
ہو جو	ہو جیو	ہم نہ کہتے تھے ہو جو مت عاشق پائی دل اپنی کچھ سزا تو نیں (درد)
یو	یہ	زلف میں آج خوش ہے کو دکِ دل یو رسن حق میں اس کے جھولا ہے (آبرو)

گیارہواں باب

افعال و محاورات (از فارسی)

افعال و محاورات (از فارسی)

آب ہونا — آب شدن — (شرمندہ ہونا)

طلا تجھ حسن کا شعلے کے آگے آب ہو جاتا (یقین)

آبرو دینا — آبرو دادن — (آبرو گنوانا)

آبرو دی ہے دوانوں نے جنوں کو اس قدر
گریۂ مجنوں سے دریا ہو گیا صحرا تمام (//)

آخر ہونا — آخر شدن — (ختم ہونا)

ہوئے اس شوخ کے ترکش کے سارے تیر بھی آخر (میر)

آستیں کشادہ کرنا — آستیں کشادن — (آستین کھولنا)

؟

آپ میں رہنا — بخود ماندن — (ہوش میں رہنا)

رہتے تو تھے مکاں میں وے آپ میں نہ تھے (میر)

آنکھ منہ پر کھولنا — چشم بہ دکشادن — (چہرے پر نظر کرنا)

آنکھ اس منہ پہ کس طرح کھولوں
جوں پلک جل رہی ہے میری نگاہ (//)

آنکھ پر پانو رکھنا — پا بر چشم نہادن (انتہائی عزت کرنا)

پانو حنائی اس کے لیئے آپ آنکھوں پہ ہم نے رکھے (میر)

آشیاں کرنا — آشیاں کردن (گھر بنانا)

رہا میں بے خبر افسوس لذّت سے اسیری کی
جو میں یہ جانتا کنجِ قفس میں آشیاں کرتا (یقین)

آشیاں باندھنا — آشیاں بستن (آشیاں بنانا)

نہیں نہیں فرصت کہ اب کے سال باندھیں آشیاں
باغباں کا حکم یوں ہے اے گلستاں الوداع (")

آسماں کرنا — آسماں کردن (بلند کرنا)

نہ آیا سر فرو ادھر یقین کے فکرِ عالی کا
زمیں کو ورنہ کم ہمت سخنے کی آسماں کرتا (")

آسائش کرنا — آسائش کردن (عیش کرنا)

کریں کیونکر ہیں فلک کے آبرو ہم کیونکہ آسائش (آبرو)

آفتاب کرنا — آفتاب کردن (چمکانا - گرم کرنا)

چاند سے مکھڑے کو تو اے گلرو
غصہ کھا کھا کے آفتاب نہ کر (سوز)

اپنے گریباں میں سر ڈالنا — سر بگریباں افگندن (سوچنا، اپنی حیثیت سمجھنا)

ٹک گریباں میں سر کو ڈال کے دیکھ
دل بھی کیا لق و دق صحرا ہے (میر)

اپنے احوال پر آنکھ کھلنا — چشم بر احوالِ خود کشادن (اپنے حال سے خبردار ہونا)

کھلتی ہے مری آنکھ جو احوال پر اپنے
(درد)

احتیاج لانا　　احتیاج آوردن　　(ضرورت کا اظہار کرنا)

لایا ہے وہ کبھی نہ کبھی آج احتیاج (انشاؔ)

احوال گیری کرنا　　احوال گیری کردن　　(خیریت پوچھنا دیکھ بھال کرنا)

ایک دن ہو نہ تو کریں احوال گیری دل کی آہ
مر گئے پر کب تلک تیمارداری کیجئے (میرؔ)

اختتام دینا　　اختتام دادن　　(ختم کرنا)

سوداؔ اب آگے کیا کہوں مجھ سے کہے ہے اکتا کر
قطعِ کلام کر کے تم مدح کر اختتام دو (سوداؔ)

اختیار ہاتھ سے جانا　　اختیار از دست رفتن　　(بے قابو ہونا)

اب اختیار ہاتھ سے جاتا ہے آئیو! (دردؔ)

ادا کرنا　　ادا کردن　　(ادا دکھلانا)

جیتا نہ بچے گا کوئی ظالم
ایسی ہی جو تو ادا کرے گا (بیدارؔ)

از خود شدہ　　از خود شدہ　　(بے خود)

دردؔ کی طرح وہ ہو جاتے ہیں کچھ اور کے اور
تیرے از خود شدگاں جیکہ بخود آتے ہیں (دردؔ)

اشتہار پانا　　اشتہار یافتن　　(شہرت ہونا) پانا

یاد دے گی سارے شہر میں جیا اشتہار بات (میرؔ)

اشتباہ رکھنا　(داغ داشتن) رکھنا　اشتباہ داشتن　(شک میں رہنا)
　　　　　　　　　　　　　　　　　داغ داشتن　(غم میں مبتلا رکھنا)

جب نہ ادھر سے نکلا جاتا وہ گھر سے نکلا
رکھتا ہے داغ دیکھیں یہ اشتباہ تا چند (〃)

اظہار کرنا　　اظہار کردن　　(ظاہر کرنا)

یقین سوز و گداز اپنے کو میں اظہار گر کرتا
خدا شاہد ہے آتش کا بھی زہرہ آب ہو جاتا (یقین)

اضطرابی کرنا　　اضطرابی کردن　　(بیقرار کرنا)

پھنسا اس زلف میں دونا میں جوں جوں اضطرابی کی (قائم)

اعتبار دینا　　اعتبار دادن　　(یقین دلانا)

دیا ہے کس کی نظر نے یہ اعتبار مجھے
کہ ایک دم بھی نہیں اپنے پاس بار مجھے (درد)

امتیاز پانا　　امتیاز یافتن　　(نمایاں ہونا)

شعر کا فر آبرو کے کیوں نہ پاویں امتیاز (آبرو)

امیدواری میں رہنا　　بہ امیدواری ماندن　　(امید میں رہنا)

تو کہتا ہے دیا کر ـــــ اور بھی امیدواری میں (انشاء)

امتحان کرنا　　امتحان کردن　　(آزمانا)

زباں فولاد کی ہو تب جواب کوہکن دیوے
ستم ہوتا اگر پرویز کو عشق امتحاں کرتا (یقین)

امتحان پر آنا　　بر امتحان آمدن　　(آزمانے کو تیار ہونا)

آیا ہے اب مزاج ترا امتحان پر (دبیر)

انتظام دینا　　انتظام دادن　　(درست کرنا)

خواصوں نے گھر کو دیا انتظام (میر حسن)

انتظار کرنا　　انتظار گذشتن　　(انتظار میں مبتلا رہنا)

وہ زمانے سے باہر اور مجھے
رات دن انتظار گزرے ہے (درد)

انتظار دینا — انتظار دادن — (تاخیر کرنا)

اب نوائے در زدن نہ دے جامے کو میرے انتظار
کام ہے مجکوں شتابی سوں ٹک یک سینہ لگو (مظہر)

انتشار دینا — انتشار دادن — (بکھیرنا۔ پریشان کرنا)

اڑتے تھے یوں پیادہ کہ تو دے کو روئی کے
ندّاف کا کمانچہ جوں دے ہے انتشار (سودا)

اوقات بسر کرنا — اوقات بسر بودن — (زندگی گزارنا)

چندے جو بسر یوں ہوئی اوقات تو پھر یار
مکھڑے کو ترے عالم تصویر کریں گے (انشا)

برباد جانا — برباد رفتن — (برباد ہو جانا)

لذتیں ساری گرفتاری کی جاتی ہیں برباد
جب قفس میں یاد آتی ہے گلستاں کی ہوا (یقین)

باغ کرنا — باغ کردن — (رنگین کرنا)

اشک خوں سے باغ کر ڈالوں بیاباں تو بھی (یقین)

باز لانا — باز آوردن — (روکنا منع کرنا)

عشق سے کوئی یقین کو باز لاوے کس طرح (〃)

بات بہ لب ہونا — سخن بہ لب شدن — (ہونٹوں پر بات آنا)

بات آن کے سو یار بہ لب ہو گئی آخر (سوز)

بدخواب کرنا — بدخواب کردن — (نیند خراب کرنا)

نالۂ مرغ چمن نے اسے بدخواب کیا (انشا)

بدشراب ہونا — بدشراب بودن — (شراب میں مست ہونا)

وہ کیا مزہ ہے جو معشوق بدشراب نہ ہو (یقین)

بخود لانا — بخود آوردن (ہوش میں لانا)

مستِ شرابِ عشق وہ بے خود ہے جس کو حشر
اے درد چاہے لائے بخود پھر نہ لا سکے (درد)

برچیدہ دامن ہونا — برچیدہ دامن شدن (دامن اٹھانا)

برجا شدن (ہونا) برجا شدن (قائم ہونا) بجا ہونا

نہیں کچھ بات سکتی شمع پروانے کے ماتم میں
یقین برجا ہے رونے میں کسی کی گر نہ بالکرنے (یقین)

بحال آنا — بحال آمدن (ہوش میں آنا)

اب دیکھئے۔ بحال کب آتے ہیں میر ہم (میر)

بر میں لانا — در بر آوردن (گود میں لینا)

پیکر نازک کو تیرے کیونکہ بر میں لائے "

برباد دینا — برباد دادن (تباہ کرنا۔ برباد کرنا)

مال و دل تھا سو دیا عشق میں تیرے برباد (سودا)

برق پڑنا — برق افتادن (بجلی گرنا)

برق پڑتی کاش کہ یارب ترے خرمن کے بیچ (سوز)

برخود غلط ہونا — برخود غلط بودن (خود سے غلط ہونا)

ہم نہ سمجھے رابطہ ان نو خطوں سے تھا غلط
ہوتے ہیں برخود غلط یہ ہو گیا یہ کیا غلط (میر)

بردباری میں کھینچنا — در بردباری کشیدن (بردباری اختیار کرنا)

یہ کہتا تھا بہت سا کھینچ خود کو بردباری میں (انشا)

بنا کرنا — بنا کردن (بنیاد رکھنا)

منعم نے بنا ظلم کی اک گھر تو بنایا۔
پر آپ کوئی دن ہی ماتی مہمان رہیگا (میر)

بو کرنا　بو کردن　(سونگھنا)

زلف کے کوچے سے ہو گلشن میں گزرے ہے صبا
آج واں جا کر گلوں کو کوئی بو مت کیجیو (میر حسن)

بے ادائی کرنا　بے ادائی کردن　(بے ڈھنگ ہونا)

بے ادائی نہ کر خدا سے ڈر　(میر)

بے اسلوب ہونا　بے اسلوب شدن　(بے ڈھنگ ہوتا)

بے خرچ ہونا　بے خرچ بودن　(نادار ہونا)

کہاں سکتے ہیں چڑھ منہ پہ بتان ناز و نمکین کے
کہ ہم ہیں صبر کے بے خرچ، مفلس ہیں دل و دیں کے　(یقین)

بے خودی آنا　بے خودی آمدن　(بے خودی پیدا ہونا)

مجھے بے خودی جو کچھ آ گئی تو لپیٹ کے یار نے غش کیا　(انشا)

بے طرح ہونا　بے طرح بودن　(بے ڈھنگ ہونا)

خدنگ آہ کا اے فلک بے طرح ہے
بھروسا تو مت ڈال کی مت کر ذرہ کا　(انشاء)

بے کس کرنا　بے کس کردن　(مجبور کرنا)

کون پوچھے بات مجھ بے دل کی اب اے آبرو
دل ہمارا چھین، ہم کو بے کس و بے کو کیا　(آبرو)

بے اختیاری آنا　بے اختیاری آمدن　(بے قابو ہو جانا)

بے اختیاری آ گئی دیکھ اس کو ناصحا
مقدور اب رہا ہی کہاں اختیار کا　(میر)

بیمار پرسی کرنا　بیمار پرسی کردن　(بیمار کی خیریت پوچھنا)

جب سے تم بیمار پرسی کو قدم رنجہ کیا
(آبرو)

پاؤں نکالنا — پا بر آمدن — (خود کو نمایاں کرنا) (حد سے بڑھنا)

نام خدا نکالنے کیا پاؤں رفتہ رفتہ (میر)

پاؤں کو دامن میں کھینچنا — پا در دامن کشیدن — (آوارگی ترک کرنا)

دل جو رہے تو پاؤں کو بھی دامن میں ہم کھینچ رہیں
سایہ تجھ سے لیے کے صبح تلک اودھر ہی آنا جانا ہے (میر)

پا در میاں ہونا — پا در میاں بودن — (درمیان میں رکاوٹ ہونا)

کفر سے اب تو مرا دل ہے نہایت بیزار
درمیاں کیا کہوں اے شیخ کہ ہے پا تیرا (سودا)

پاؤں شوخی میں دینا — پا در شوخی دادن — (شرارت یا شوخی کرنا)

دیا ہے پاؤں شوخی میں یہ شاگردوں نے صاحب کے (انشا)

پتھر تلے ہاتھ آنا — دست تہ سنگ آمدن — (کسی افتاد میں گرفتار ہونا)

پگڑی پھیر رکھنا — دستار گردیدن — (بہ آمادۂ فساد آمادہ ہو کر بیٹھنا، پہلی بات سے پھر جانا)

کیا پگڑی کو پھیر رکھتے تھے کیا سر نیچے ہوتا تھا
لطف نہیں اب کیا کہئے کچھ آگے ہم بھی کیا کیا تھے (میر)

پشت پا مارنا — پشت پا زدن — (ٹھوکر مارنا)

پشت پا مارے ہے دنیا اور دیں کو اے حسن (میر حسن)

پہلو مارنا — پہلو زدن — (مقابلہ کرنا)

سنا ہیں ہاتھی کے تیرے کہا تو ہے یہ سخن
کہ مارتا ہے وہ پہلو یہ چرخ نیلی فام سودا

پنجہ کرنا — پنجہ کردن — (کلائی مروڑنا) مقابلہ کرنا

پنجے کیے ہیں آپ نے کیا کیا حنا کے ساتھ (قائم)

پیغام کرنا — پیغام کردن (خبر کرنا)

تب ملے گا۔ مجھ ساتھ تو پیغام کرے گا (قائم)

تاب آنا — تاب آمدن (برداشت کرنا) ہونا

کب تاب ہیں سرکشیٔ شمع کی آوے

وادی کا ہماری رہے ہستا ب سلامت (سوز)

تاثیر پہنچنا — تاثیر رسیدن (اثر ہونا) کرنا

مطلب کو اس طرح سے وہ پہنچے ہے خلق کے

تاثیر جوں دوا کی پہنچتی ہے درد کو (سودا)

ترحم دینا — ترحم دادن (رحم دینا) رحم آنا۔

ترحم ان بتوں کو اپنے بندوں پر خدا دیوے (یقین)

تصور تصدیق کو کھینچنا — تصور بہ تصدیق کشیدن (تصور کا حقیقت بننا)

کھینچا چلا ہے اب تو تصدیق کو تصور

ہر لحظہ اس کے جلوے پیش نظر رہے ہیں (دبیر)

تعلیم کرنا — تعلیم کردن (سکھانا۔ تعلیم دینا)

ان کا ہو اگر بوعلی سینا بھی معلم

تعلیم کرے کس روش اس کی نہیں تاثیر (سودا)

تعویذ کرنا — تعویذ کردن (عزیز رکھنا)

کرکے تعویذ رکھیں اس کو بہت بھاتی ہے

وہ نظر پانوں پہ وہ بات دوانی اس کی (دبیر)

تکلیف کرنا — تکلیف کردن (پریشانی اٹھانا)

مجھے تکلیف ترک عشق جو کرتے ہیں اب ناصح (سوز)

تماشا کرنا — تماشا کردن (نظارہ کرنا)

تماشا کہ تصور کو کہ ہر اک اشک میں میرے
تری صورت نظر آتی ہے جوں شیشے میں تصویریں (یقین)

تنگی کرنا — تنگی کردن (تنگ کرنا)

رہا ہے حوصلہ بھی کرنے تنگی (میر)

تنخواہ کرنا — تنخواہ کردن (نوکری دینا بخشش کرنا) تنخواہ یعنی دادن
از غیاث اللغات)

دوام زلفِ بتاں سے اسے کرے تنخواہ
جو مانگے فرقۂ عشاق سے کوئی جاگیر (سودا)

توقع دینا — توقع دادن (امید دلانا)

توقع دے کے مت کہہ نا امیدی کے سخن لبس کر (یقین)

تہمت کرنا — تہمت کردن (الزام لگانا)

اس طرح فکر دفع تہمت کی (میر)

تمیز کرنا — تمیز کردن (فرق سمجھنا)

تمیز بے تمیزئ عالم کرے ہے کب (//)

تہہ بار ہونا — تہہ بار شدن (احسان مند ہونا)

آزاد کسی کی بھی اٹھاتے نہیں منت
دیکھا نہ کبھی سرو کو تہہ بار ثمر کا (درد)

جگہ سے جانا — از جا رفتن (بے خود ہونا)

جب نہ تب جاگہ سے تم جایا کیے
ہم تو اپنی اور سے آئے بہت (میر)

تیز گامی کرنا — تیز گامی کردن (تیز چلنا)

یاران رفتہ ایسے کیا دور تک گئے ہیں
ٹک اک کرکے تیز گامی اس قافلے کو جا لو (میر)

جلوہ دینا   جلوہ دادن   (حسن کی نمائش کرنا)

چمن میں گل نہ سرِ شاخ کچھ یہ جلوہ دے
جو تیرے ہاتھ پہ سجتا ہے، اے جواں ساغر

جامہ خوں میں کھینچنا   جامہ در خوں کشیدن   (کپڑے خون میں رنگ کرنا)

کھینچے ہیں جامے خوں میں کن کن کے میرا بساہم   میر

چشم کسی پر کھولنا   چشم بر وکشادن   (کسی پر نظر کرنا)

ایسی متاعِ قلیل کے اوپر چشم نہ کھولیں اہلِ نظر   میر

چشم داشت رکھنا   چشم داشت داشتن (امید رکھنا) چشم داشت
بمعنی امید، از غیاث اللغات

رہتے بھی ان نے دیکھ کے ہم کو کیا نہ رحم
اک چشم داشت رکھتے تھے مژگانِ غم سے ہم   میر

چرخ میں رکھنا   در چرخ داشتن   (چکر میں رکھنا)

مہر و مہ کو چرخ میں رکھتا ہے صبح و شام عشق   آبرو

چہرہ بنانا   رخ ساختن   (چہرے کی زیبائش کرنا)

چہرہ تو ان نے اپنا بنایا ہے خوب لیک
بگڑا پھرے ہے اب وہ طرح وا سینے طرح   شہیر

حرف سر کرنا   حرف سر کردن   (بات کرنا)

بے رو سے ایسی بات کے کہنے کا لطف کیا
وہ منہ کو پھیر پھیر لے ہم حرف سر کریں   میر

حرف زن ہونا   حرف زن شدن   (گفتگو کرنا)

عاقلانہ حرف زن ہو میر تو کرنے بیاں
زیرِ لب کیا جانے کہتا ہے وہ مجذوب سا   میر

حریف لانا — حریف آوردن (دشمن بننا، بنانا)

صبا حریف لے آئی ہے تو مرے دل پر
لگی ہے تیری یہ گل کی بو مرے دل پر — سوزؔ

حرف نشنو ہونا — حرف نشنو بودن (بات نہ سننا)

لوگ ہی اس کارواں کے حرف نشنو تھے تمام
راہ چلتے تو جرس ہر گام چلاتا رہا — میرؔ

حیلے کو منہ پر رکھنا — حیلہ بر رو نہادن (بہانہ کرنا، بنانا)

رکھ تو سرگوشی کے حیلے کو تو منہ پہ قائمؔ
بوسہ لینے کی اس انبوہ میں گو گھات نہیں — قائمؔ

خبرداری کرنا — خبرداری کردن (دیکھ بھال کرنا)

کس نے بہکایا کہ تو دل کی خبرداری نہ کی — سوزؔ

خفت اٹھانا (کھینچنا) — خفت کشیدن (شرمندہ ہونا)

ہوئے گر خوں گرفتہ یہ بیدار
کھینچنی ہووے خفت بسیار — میرؔ

خراب جانا — خراب رفتن (خراب ہونا، برباد ہونا)

پھول سے بھی تھی خوب دختر تاک
مغبچوں میں رہی خراب گئی — میرؔ

خرابی کھینچنا — خرابی کشیدن (مصیبت اٹھانا)

کیسی کیسی خرابی کھینچی دشت و در میں سر مارا
خانہ خراب کہاں تک پھرئے ایسا ہو گھر جاویں ہم — ؍؍

خلط بہم کرنا — خلط [illegible]

[illegible] اس [illegible] کی [illegible] یہ خلط بہم کیا
جد ہم نے پڑھ کر سورۂ یوسف کو دم کیا — ؍؍

خواب کرنا — خواب کردن (سونا)

جانِ شیریں دیجیے تب خوابِ شیریں کیجیے — یقین

خوش آنا — خوش آمدن (اچھا لگنا)

گل و گلزار خوش نہیں آتا

خوش خرامی ادھر بھی کیجیے گا

میں بھی جوں نقشِ پا ہوں چشم براہ — درد

خوش خرامی کرنا — خوش خرامی کردن (ادا سے چلنا)

خورشید طالع ہونا — خورشید طالع شدن (خورشید طلوع ہونا) (قسمت جاگنا)

خورشید کس طرف سے ہوا طالع آبرو

کیا دن پھرے کہ آج ادھر کو کرم ہوا — آبرو

خویشی ہونا — خویشی شدن (اپنائیت ہونا) اپنا ہونا۔

تجھ سے نسبت ہے جسے اس سے ہمیں خویشی ہے۔ قائم

خواستگاری کرنا — خواستگاری کردن (طالب ہونا۔ طلب کرنا)

تو چہرے ناخن سے منہ پاچاک کرئے سب جگہ

جی میں ہے آگے ترے کچھ خواستگاری کیجیے — میر

داد کو پہنچنا — بہ داد رسیدن (انصاف کرنا)

صاحبو، داد کو پہنچو کہ ستایا دل نے — سحر

دامن مارنا — دامن زدن (دامن کی ہوا دینا) جھلنا

جامہ زیبوں نے غضب آگ پہ دامن مارا — میر

دردِ سر کھینچنا — دردِ سر کشیدن (پریشانی اٹھانا)

کھینچے ہے غنچہ وار سے اب دردِ سر کہ ہم — قائم

دریغ رکھنا　　دریغ داشتن　　(گریز کرنا)

جاں اُس کے تیغ و تیرسے رکھ کر دریغ میر

صیدِ حرم ندان شکار زبوں ہوا　　میر

دعوٰی سے گذرنا　　از دعوٰی گذشتن　　(دعوٰی کو چھوڑنا)

جو نہ گذروں خوں کے دعوے سے میں اپنے کیا کروں

کون کرسکتا ہے ثابت ان پیاروں کا گناہ　　یقین

دفتر لکھنا　ازیادہ لکھنا) دفتر نوشتن　دفتر اس کو لکھے ہیں کہا ہے خط　دیمیر "

دل پہ دروازہ کھلنا　　در بدل کشادن　　(حقیقت ظاہر ہونا)

کھلا دروازہ میرے دل پہ از بس ایک عالم کا

نہ اندیشہ ہے شادی کا مجھے نے فکر ہے غم کا　　درد

دل خالی کرنا　　دل خالی کردن　(بیان کرکے غم ہلکا کرنا)

سرگذشت اپنی سبب ہے حیرت احباب کی

جس سے دل خالی کیا وہ آہ بھر کر رہ گیا　　میر

دور کھینچنا　　دور کشیدن　　(دور رکھنا) منحرف ہونا۔

ہم اپنے تئیں دور نہ کیوں کھینچیں شرف سے　　"

دہن بستن (باندھنا)　دہن بستن　(خاموش کرنا)

یہ گفتگو تو نہیں خوب بزم ساقی میں

دہن تو باندھ لے ظالم شتاب شیشے کا　　سوز

گوش رکھنا　　گوش نہادن　　(متوجہ ہونا)

حیف میں اس کے سخن پر ٹک نہ رکھا گوش کو　　سوز

دیدار دینا　　دیدار دادن　　(جلوہ دکھانا)

آئینے کی مشہور پریشاں نظری ہے

تو سادہ ہے، ایسوں کو نہ دیدار دیا کر　　میر

رم کرنا — رم کردن — (بھاگنا)

یک بیک خلق سے رم کیجیے گا — درد

راست کہنا — راست گفتن — (سچ کہنا)

راست کہتا ہوں کہ کج بازوں نے آہ

مجھ کو اب بانکا بنایا ہے وفا — سوز

راہ پڑنا — راہ افتادن — (گزر ہونا)

پتھرا گئی ہیں آنکھیں مری نقش پا کے طور

پڑتی نہیں ہے یار کی راہ اس طرف ہنوز — میر

رخت باندھنا — رخت بستن — (سامان باندھنا)

اے گل تو رخت باندھ اٹھاؤں میں آشیاں — درد

ربط بہم پہنچنا — ربط بہم رسیدن — (تعلق پیدا ہونا)

ربط صاحب خانہ سے مطلق بہم پہنچا نہ میر

مدتوں سے ہم حرم میں تھے پہ نامحرم گئے — میر

رفتن ہونا — رفتن شدن — (چلا جانا)

آتے ہی اس کے رفتن صبر و سکوں ہوا — میر

رنجہ کرنا — رنجہ کردن — (تکلیف دینا)

رنجہ اس عارض پہ کرتا ہے پسینے کا خراش — قائم

رہنموں ہونا — رہنموں شدن — (رہنما ہونا)

تھا شوق طوف تربیت مجنوں مجھے بہت

اک گردباد دشت مرا رہنموں ہوا — میر

رو کرنا — رو کردن — (توجہ کرنا)

کوئی ساحر اس کو کچھ جادو کرے

وہ جو بے رد اس طرف ٹک رو کرے — ״

روکشی کرنا — روکشی کردن — (مقابلہ کرنا)

منہ دیکھو بدر کا کہ تری روکشی کرے

تو یو نہی نام لے ہے کسو نا تمام کا — میر

روبرو رکھنا — روبہ رو نہادن — (پیش آنا)

گو شوق سے ہو دل خوں مجھ کو ادب وہی ہے

میں منہ کبھو نہ رکھا گستاخ اس کے منہ پہ — "

زبان لانا — زبان آوردن — (زبان میں طاقت پیدا کرنا)

قلم گر زباں لاوے اپنی ہزار

نہیں لکھ سکے حمد پروردگار — میر حسن

زنجیر کرنا — زنجیر کردن — (قید کرنا)

مجھے زنجیر کر رکھا ہے ان شہری غزالوں نے — یقین

زندگانی کرنا — زندگانی کردن — (زندگی گزارنا)

عجب ہے خضر نے کیونکر کہ زندگانی کی — درد

سبک ہونا — سبک بودن — (بے وقار ہونا)

ہائے سبک ہونا، یہ مرا افراطِ شوق سے محفل میں

وہ تو نہیں سنتا، دل دے کر میں ہی باتیں بناتا ہوں — میر

سبک پا کرنا — سبک پا کردن — (وارفتہ و آوارہ کرنا)

ہوئے کیا کیا مقدس لوگ آوارہ ترے غم میں

سبک پا کر دکھایا شوخ تو نے اہلِ تمکیں کو — میر

سبز ہونا — سبز شدن — (ترو تازہ ہونا)

ہر ایک سبز ہے ہندوستان کا معشوق

بجائے نام کہ بالم رکھا ہے کھیروں کا — آبرو

سراغ کرنا — سراغ کردن — (تلاش کرنا)

جو دل گم گشتہ کا کچھ سراغ — سوز

سررشتہ گم ہونا • سررشتہ گم شدن (رشتہ نہ ملنا۔ سرا گم ہونا)

مطلب کا سررشتہ گم ہے کوشش کی کوتاہی میں — میر

سر کھینچنا — سرکشیدن (غرور کرنا)

محبت نے تمہاری دل میں بھی اٹھا تو سر کھینچا
قسم کھانے لگے تب ہاتھ میرے سر پہ دھر بیٹھے — درد

سر فرو لانا — سر فرو آوردن (سر جھکانا)

نہ آیا سر فرو اید یقین کے ذکر عالی کا — یقین

سر در قدم رہنا — سر در قدم ماندن (عاجزی کرنا)

ہمیں سرکشی، سربلندی سے کیا
رہے ضعف سے ہم تو سر در قدم — میر

سر در گریباں ہونا — سر در گریباں شدن (سر جھکائے رہنا)

مجھے سر در گریباں رہنے دو میں بے توقع ہوں — //

سر سے گزرنا — از سر گذشتن (حد سے باہر ہونا)

شمع سے روشن ہوا یہ نکتہ آج
سر سے جو گزرا وہ کامل ہو گیا — //

سر بر ہونا — سر بر شدن (مقابلہ پر آنا)

سانپ سر مارا اگر ہو جائے مر
نہ کرے زلف سے تری سر بر — آبرو

سر بر کرنا — سر بر کردن (مقابلہ پہ آنا)
سر بر آوردن (حق ادا کرنا)

سر برآ اس منہ سے کیا ہو سکتی ہے نعت رسول — یقین

شکل بندھنا　　شکل بستن　　(تصویر بننا)

موافق گر نہ کرتا عدل اس کا آب و آتش کو
تو کوئی سنگ سے بندھتی تھی شکل لعلِ رمانی　　سودا

شورش میں لانا　　در شورش آوردن　　(دیوانہ کرنا)

ابر جیسے مست کو شورش میں لاوے، دل کے بیچ
مچ گئی آگ یاروں کے کھل جانے میں دھوم　　یقین

شور ڈالنا　　شور افتادن　　(شور پیدا کرنا)

کیا مری مژگاں تر نے ایسے ڈالا ہے شور　　〃

شور بھرنا　　شور آوردن　　(شور بھرنا۔ نمک بھرنا)

ہر طرف ہنگامہ۔ ان آنکھوں کی مستی کا ہے گرم
بھر رہا ہے جس طرح عالم میں پیمانے کا شور　　〃

شہرہ دینا　　شہرہ دادن　　(مشہور کرنا)

صحبت برابر ہونا　　صحبت برآوردن　　(شناسائی ہونا)

صحبت　　برسوں گزرے ہیں اس سے ملتے ولے
صحبت اس سے نہیں برابر ہنوز　　میر

صحبت بے مزہ ہونا　　صحبت بے مزہ شدن (صحبت بے لطف ہونا)

کیوں بے مزہ ہے آخر صحبت ہے میر کے صاحب　　آبرو

ضربت کرنا　　ضربت کردن　　(چوٹ لگانا)

ایک ہی وار میں ہو چکے گا دوسری ضربت لگ گئی تو　　میر

طرفین رکھنا　　طرف داشتن　　(گوشے یا اشارے رکھنا)
(مختلف معانی پیدا کرنا)

طرفیں رکھے ہے ایک سخن چار چار میر
کیا کیا کہا کریں ہیں زبانِ قلم سے ہم　　میر

طرف کرنا — طرف کردن — (طرفداری کرنا)

چھپاتے ہیں منہ اپنا کامل سے سب
نہیں کوئی کرتا ہنر کی طرف — میر

اے قدر اپنے خلق ہے یہ اتنی طرف
لازم ہے کبھی دل دیوانہ کی طرف — درد

طلاق کرنا — طلاق کردن — (چھوڑنا)

کیا ہے دید مقرر طلاق آئینے کا — سودا

صورت بندھنا — صورت بستن — (شکل بنانا) بھیس بدلنا

اجل تھی کہ یکن کی وہ جو صورت باندھ آئی تھی — یقین

صحبت ٹھہرنا — صحبت قرار شدن — (ملاقات ہونا)

صحبت مری اور آپ کی گر رات کی ٹھہرے — انشاء

عادت کرنا — عادت کردن — (عادی ہونا)

کھینچنا رنج و تعب کا دوستاں عادت کرو
تب کسی نا آشنائے دہر سے الفت کرو — میر

عافیت کرنا — عافیت کردن — (عافیت کرنا)

کی ہم نے تپ درونی کی سوزش سے عافیت
سب تن بدن اس آگ نے اپنا بھسم کیا — ''

عجب آنا — عجب آمدن — (تعجب ہونا)

دیکھا ہے جس شخص نے اس کو عجب آیا

عجب کرنا — عجب کردن — (تعجب کرنا)

آج تم مرنے کا عاشق کے عجب کرتے ہو — قائم

عرصہ کھینچنا — عرصہ کشیدن — (فرصت حاصل ہونا)

مانند حباب آنکھ تو اے درد کھلی تھی
کھینچا نہ پر اس دہر میں عرصہ کوئی دم کا — درد

عرصہ رکھنا — عرصہ داشتن (فرصت پانا، پائیدار ہونا)

باتوں پہ نہ جا خوبوں کی اے سوز کہ ان کا
عرصہ نہیں رکھتا ہے کچھ ایام محبت — سوز

عرق کرنا — عرق کردن (پسینہ آنا، چھوڑنا)

عرق کرتا ہے اپنے حسن کے شعلے کی گرمی سے
پرے ہے گل سے بھی یہ دلبر خورشید رخ نازک — یقین

عرض دینا — عرض دادن (ملامت کرنا۔ از غیاث اللغات)

ہر صبح انتظار کا دیکھے گا اس کو عرض — قائم

عمل اٹھنا — عمل برخاستن (قبضہ ختم ہونا)

اٹھ گیا بہمن ودے کا چمنستان سے عمل — سودا

عہد سے نکلنا — از عہد بیروں آمدن (پیمان توڑنا)

کہ اس عہد سے کوئی نکلا نہیں — میر حسن

عہد کہنا — عہد گفتن (وعدہ کرنا)

مہر و وفا کے عہد کو، تم نے سب انشا سے کہے — انشاء

عہدے سے باہر آنا — از عہدہ بیروں آمدن } ذمہ داری کو پورا کرنا
عہدہ سے بر آنا — از عہدہ بر آمدن }

کوئی زبردست اس سے لڑ کر عہدہ سے کب بر آئے — میر

غش کرنا — غش کردن (بے ہوش ہونا)

یہ عالم جو دیکھا تو غش کر گئیں — میر حسن

غبار دینا — غبار دادن (بکھرنا)

دیجو غبار اس مری مشت غبار کو — انشاء

قرار کرنا — قرار کردن (وعدہ کرنا)

تجہ سیتی دل کوں بیقراری ہے
جب سیتی ملنے کا کر گیا ہے قرار — آبرو

قرب دینا　　　قرب دادن　　　(قریب آنا)

قرب کس نے دیا یہ انشا کو　　　انشا

قِصّہ باندھنا　　　قِصّہ بستن　　　(داستان گڑھنا)

بر موہی اجلی نے اک آن کے قصہ باندھا

اس سے جو بندی نے دھاتی وہ دھلائی پشواز　　　رنگین

کام تنگ ہونا　　　کام تنگ شدن　　　(مصیبت ہونا)

سکھائیں کس نے تجھے آہ ایسی اچپلیاں

کہ برق پر تری شوخی سے کام تنگ ہے شوخ　　　میر

کام سے جانا　　　از کار رفتن　　　(بے کار۔ ناکارہ ہونا)

ہم گئے کام سے مرغانِ چمن سے کہیو

فرض کیجیے کہ چھٹے، طاقتِ پرواز کہاں　　　یقین

کام پانا　　　کام یافتن　　　(مقصد پانا)

بوسے کی آرزو میں کٹی عمر پر کبھو

اک دن ترے لبوں سے میں پایا نہ کام لب　　　سوز

(قرار پانا)　　　قرار یافتن　　　(ٹھہرنا)

دیکھ لیتا بیٹھ کر چھپ کے منہ اس کا وے

عکس نے پایا نہ شوخی سے قرار آئینے میں　　　"

کام کھینچنا　　　کار کشیدن　　　(دیر لگنا) وقت لگنا

جینے سے ہم غم کشتوں کی خاطر تم بھی جمع کرو

کل تک کام نہیں کھنچے گا غش آتا ہے ہیم آج　　　میر

کمان کرنا　　　کمان کردن　　　(جھکانا)

سمجھتا قدر میرے ضعفِ پیری کی تجس جب تو

جو تجھ سا کوئی تیرے تیر سے قد کو کمان کرتا　　　یقین

کشادِ طبع ڈھونڈنا کشادِ طبع جستن (خوشی تلاش کرنا) چاہنا

مت ڈھونڈ ہم گرفتہ دلوں سے کشادہ طبع نظام

گرہ رکھنا گرہ داشتن (الجھن میں رکھنا)

نہ لٹ دھوئیں کی ہے یارب نہ زلفِ محبوباں
رکھے ہے کیوں مری خاطر کو روزگار گرہ سودا

گزار کرنا گزار کردن (گزرنا)

گزار شہرِ وفا میں سمجھ کے کر مجنوں میر

گرم ملنا گرم صحبت کردن (گرمجوشی سے ملنا)

گرم ملنا اس گلِ نازک طبیعت سے نہ ہو
چاندنی میں رات بیٹھا تھا سو مرجھانے لگا ״

گرم رفتن (جانا) گرم رفتن (تیز رفتار) تیز چلنا

گرم رفتن ہے کیا سمندِ عمر
نہ لگے جس کو باؤ کا کوڑا ״

گل کھانا گل خوردن (چھلے وغیرہ کا داغ کھانا)

دل کو کہیں لگتے دو میرے کیا کیا رنگ دکھاؤں گا
بیزار سے خون ناب ہلوں گا بھوؤں سے گل کھاؤں گا ״

گماں تک پہنچنا بہ گمان رسیدن (خیال تک پہنچنا)

پہنچیں نہ ہم مبادا کسی کے گماں تلک سودا

گریباں گیر ہونا گریباں گیر شدن (مواخذہ کرنا)

گفتگو پڑنا گفتگو افتادن (بات کرنے کا اتفاق ہونا)

کہ خدا کرے پڑے گفتگو کسی پیر و مرشدِ دیر سے انشا

گوشمال دینا گوشمال دادن (کان پکڑنا، سزا دینا)

دستِ قضا بٹھا دے اسے دے کے گوشمال سودا

گوش رکھنا گوش داشتن (دھیان دینا)

حیف میں اس کے سخن پر ٹک نہ رکھا گوش کو میر

ماتم گزاری کرنا ماتم گزاری کردن (ماتم کرنا)

جائیے اس شہر ہی سے اب گریباں پھاڑ کر
کب تلک اس غم سے یوں ماتم گزاری کیجئے میر

مراقب ہونا مراقب بودن (گردن جھکانا)

کیا آنکھ بند کر کے مراقب ہوئے ہو تم
جاتے رہیں ہیں کیسے ہمیں چشم وا کرو میر

مربوط ہونا مربوط شدن (ربط پیدا ہونا) کرنا

مربوط اور لوگوں سے شاید کر دیے ہوئے
وہ ربط و رابطہ جو بہت ہم نے کم کیا "

مزاج لانا مزاج آوردن طبیعت (توجہ مبذول کرنا)

ہم مزاج اپنا ادھر لائے بہت "

مشورت کرنا مشورت کردن (مشورہ کرنا)

کہتے ہیں ان کریں تبھی مشورت کرو میر

معاوضہ ہونا معاوضہ شدن (بدلا ہونا سودا ہونا)

پیکان و دل کے معاملہ ہوا جب معاوضہ
سینے سے تب خدنگ نے تیرے گذر کیا قائم

معیشت نقل کرنا معیشت نقل کردن (حالت بیان کرنا)

روز و شب اپنی معیشت نقل کریں کیا تم سے میر
دن کو قیامت جی پہ رہے ہر سر پہ بلا لاتی ہے رات

معاش کردن معاش بسر بودن (زندگی گزرنا)

سختی سے گزری اہل سعادت کی یاں معاش
ہے منحصر غذائے ہما استخواں ملک "

منہ پر آنا — بہ رو آمدن (مقابلہ پر آنا)

اگر تیشہ نہ کرتا دستگیری اس بے چارے کی
یقیں فرہاد تیغِ کوہ کے کب منہ پہ آ سکتا — یقین

منت اُٹھانا — منت بر داشتن (احسان اٹھانا)

آزاد کسو کی بھی اُٹھاتے نہیں منت — درد

منہ سے نقاب لینا — نقاب از رخ گرفتن (چہرے پر نقاب ڈالنا)

لے بھی اے غیرتِ خورشید کہیں منہ پہ نقاب
مقتضی دن نہیں اب منہ کے یہ دکھلانے کے — میر

میل کھینچنا — میل کشیدن (دوسرے کی سلائی لگانا)

میل کھینچے دیدۂ بینا میں یہ بار یک عقل
پُر کرتے کحل جواہر لے کے چشم سرمہ داں — سودا

نہایت ہونا — نہایت شدن (انجام ہونا)

خدا جانے ہووے گی کیا نہایت
اجل تو ہے دل کے مرض کی ہدایت — میر

نستعلیق گوئی کرنا — نستعلیق گوئی کردن (مہذب گفتگو کرنا)

سخن کرنے میں نستعلیق گوئی ہی نہیں کرتا
پڑھے ہیں شعر گوئی ہم سو وہ بھی شد و مد سے ہے — میر

نماز کرنا — نماز کردن (نماز پڑھنا۔ سجدہ کرنا)

جدھر پھیرے وہ ابرو ادھر نماز کرنا — درد

نمک کرنا — نمک کردن (نمک بھرنا)

اک خم تھا دل انھوں کا پُر از بادۂ غرور
تیں اس میں کر دیا نمک تیغ آبدار — سودا

وا شدہ ہونا

وا شدہ بودن (کھلنا)

وا شد کبھو تو درد کے بھی ساتھ چاہیئے — درد

وا شدہ ہونا — وا شدہ بودن (طبیعت شگفتہ ہونا)

نہ ٹک وا شد ہوئی جب سے لگا دل

الٰہی غنچہ ہے پژمردہ یا دل — میر

وحشت کرنا — وحشت کردن (گھبرانا)

اُنس اگر ان تو خطانِ شہر سے منظور ہے

اپنی پرچھائیں سے بھی جوں خامہ تم وحشت کرو — میر

وطن کرنا — وطن کردن (گھر بنانا۔ قیام کرنا)

بلا زلفِ سیہ اُس کی ہے پُر پیچ

وطن دل نے کیا ہے کس بلا میں — "

ہاتھ اٹھانا — دست برداشتن (بے نیاز ہونا)

سعی و طلب بہت کی مطلب کے تیں نہ پہنچے

ناچار اب جہاں سے بیٹھے ہیں ہاتھ اٹھا کر — "

ہاتھ کو پہنچنا — بہ دست رسیدن (حاصل ہونا۔ ہاتھ لگنا)

لیا ہے عالم دل ہاتھ کر یک دست رنگیں سوں

جہاں گیری کی نادر طرح تیرے ہاتھ پہنچی ہے — مظہر

ہاتھ سے جانا — از دست رفتن (کھو جانا) قبضہ سے نکل جانا

ہاتھ سیتی جا چکا جب یار تب آئی بہار — یقین

ہم چشم ہونا — ہم چشم شدن (مقابل ہونا)

نہیں ہم چشم مرے اشک کے مارے ہے جھک دریا — آبرو

ہم چشمی ہونا — ہم چشمی شدن (برابری ہونا)

ہو غزالوں کو مسی ہے ہم چشمی

تیکھی چتون کہاں، خمار کہاں — سودا

ہموار ہونا　　ہموار شدن　　(واضح ہونا)

بیان حلم کا تیرے میں کیا کروں ہیہات
تو ہے گواہ جو کچھ مجھ پہ ہو چکا ہموار　　سوداؔ

ہم خواب ہونا　　ہم خواب شدن　　(نیند میں آنا) ساتھ سونا

ایک شب ہم دل زدوں سے وہ پری ہم خواب ہو　　میرؔ

یار کرنا　　یار کردن　　(دوست بنانا)

جن یقیں تمنا کے بھروسے یہ پھنسایا ہے دل
شرط انصاف کی یوں ہے کہ اسے یار کرو　　آبروؔ

بارھواں باب

آیاتِ قرآنی، احادیث اور عربی اقوال

قرآنی آیات، احادیث اور عربی اقوال

(آیات کی تفاسیر مولوی نذیر احمد کے اردو ترجمۂ قرآن سے ماخوذ ہیں)

آیۂ تطہیر　اِنَّمَا یُرِیْدُ اللّٰہُ الخ　اے پیغمبر کے گھر والو خدا
.... تَطْہِیْرًا۔　کو تو بس یہی منظور ہے کہ تم
(الاحزاب: پارہ ۲۲)　سے ہر طرح کی گندگی کو دور کرے
اور تم کو ایسا پاک صاف بنائے
جیسا پاک صاف بنانے کا حق ہے۔

شاہا وہ تری ذات منزہ ہے کہ گویا
مخصوص تری شان میں ہے آیۂ تطہیر
سودا

اَرِنی　وَلَمَّا جَآءَ مُوْسٰی الخ　اور جب موسیٰ ہمارے وعدے کے مطابق
لن ترانی　.... لَنْ تَرَانِیْ۔　کوہ طور پر حاضر ہوئے اور ان کا پروردگار
(الاعراف پارہ ۹)　ان سے مخاطب ہوا تو موسیٰ نے عرض کیا
کہ اے میرے رب تو اپنے تئیں مجھے دکھا
کہ میں تیری طرف ایک نظر دیکھوں
خدا نے فرمایا تم ہم کو ہرگز نہ دیکھ
سکوگے۔

ہوسِ جمالِ حبیب ہو تجھے گر دلا تو کلیمؑ وش
نہ وہ لن ترانی اُدھر کی سن ارنی ہی کہنے پہ جی چلا
انشا

اصحاب فیل　اَلَمْ تَرَ کَیْفَ فَعَلَ الخ　کیا تم نے اس بات پر نظر نہیں کی کہ
.... مَّاْکُوْلٍ۔

(الفیل - پارہ ۳۰)

تمہارے پروردگار نے ہاتھی والوں کے ساتھ کیا برتاؤ کیا، کیا اس نے ان کے تمام داؤں غلط نہیں کر دیئے اور ان پر جھنڈ پرند بھیجے جو ان پر کنکر کی پتھریاں اوپر سے پھینکتے تھے اور انھیں کھائے ہوئے بھس کی طرح کر دیا۔

یمن کا بادشاہ ابرہہ تھا جو خانۂ کعبہ کی طرف خلقت کا ہجوم دیکھ کر حسد کرتا تھا یہاں تک کہ وہ خانۂ کعبہ کو گرا دینے کی غرض سے ہاتھیوں کا لشکر لے کر چڑھ آیا جب اس کے ہاتھی حرم میں آئے تو خدا نے ابابیلوں کو مسلط کر دیا۔ جنھوں نے کنکر کی بارش سے تمام لشکر تباہ کر دیا۔

آتے نہیں نظر میں مرے ہاتھی کے سوا
کانوں میں جو فسانۂ اصحاب فیل ہے
میر

اطیعوا اللّٰہ وَ اَطِیْعُوا الرَّسُوْلَ الخ .... تُرْحَمُوْنَ ۝
(آل عمران - پارہ ۴)

اور اللہ اور اس کے رسول کا حکم مانو عجب نہیں کہ تم پر بھی رحم کیا جائے۔

مگر نہ سمجھا تھا وہ آیۂ اطیعوا اللّٰہ
یہی ہے اس کے کلام خدا سے ہے اسناد
سودا

خبر حدیث سے قرطاس کی بھی رکھتا ہے
کہ ہے وہ بہر اطیعو الرسول استشہاد
سودا

الحمد: الحمد للہ رب العلمین الخ .... الرحیم ۵
(الفاتحہ)

ہر طرح کی تعریف خدا ہی کو سزاوار ہے وہ نہایت رحم والا اور مہربان ہے

نہ ٹوک الفت کے داغ کو تو نظر لگا مت کہیں تو انشا
ٹک اس پہ الحمد پھونک پڑھ کر کہ یہ ہے چشم و چراغ اپنا
انشا

الست بربکم: واذ اخذ ربک من بنی آدم الخ غفلین ۵
(الاعراف، پارہ ۹)

اور اے پیغمبر ان لوگوں کو وہ وقت بھی یاد دلاؤ جب تمہارے پروردگار نے بنی آدم سے یعنی ان کی پیٹھوں سے ان کی نسل کو باہر نکالا اور ان کے مقابلہ میں خود ان ہی کو گواہ بنایا اس طرح پر کہ ان سے دریافت کیا کہ کیا میں تمہارا پروردگار نہیں ہوں؟ سب بولے ہاں بے شک تو ہمارا پروردگار ہے ہم گواہ ہیں اور یہ اس غرض سے کہ ایسا نہ ہو قیامت کے دن تم کہنے لگو کہ ہم تو اس بات سے بے خبر ہی رہے -

---

صنما بر ب کرم یاں ترے ہیں ہر ایک بہ مبتلا
کہ اگر الست بہ تجھ کو کہے تو کہدیں ابھی بلیٰ
انشا

الٓمّٓ — الٓمّٓ ذٰلِکَ الْکِتٰبُ لَا رَیْبَ فِیْہِ (البقرۃ)

الم۔ یہ کتاب (قرآن مجید) اس میں شک نہیں کہ کلام خدا ہے۔ "الم" اس قسم کے حروف جو کلام اللہ (قرآن مجید) کی بعض سورتوں کے شروع میں واقع ہیں مقطعات کہلاتے ہیں اور مفردات حروف تہجی کی طرح پڑھے جاتے ہیں۔ اسرار وحی میں سے ہیں۔ جن کے معنی خدا نے کسی مصلحت سے بندوں پر ظاہر نہیں کئے۔ بعض مفسرین نے ان کے معنی جو تجویز کئے ہیں وہ ان کی اپنی رائے ہے۔

الف کی رمز گر سمجھا اٹھا دل بحث علمی سے
اسی اک حرف کو برسوں سے ہم تکرار کرتے ہیں
میر

الیہ المصیر — وَلِلّٰہِ مُلْکُ السَّمٰوٰتِ ... اِلَیْہِ الْمَصِیْرُ (المائدہ۔ پارہ ۶)

آسمان اور زمین اور جو کچھ ان کے درمیان ہے سب اللہ ہی کے ہاتھ میں ہے اور سب کو اسی کی طرف لوٹ کر جانا ہے۔

تجھ پر کھلا ہے راز الیہ المصیر اگر
ہر فعل میں سمجھ کہ موجود کون ہے
درد

انا فتحنا — اِنَّا فَتَحْنَا لَکَ فَتْحًا مُّبِیْنًا ..... (الفتح۔ پارہ ۲۶)

تحقیق ہم نے تجھ کو کھلی ہوئی فتح دی۔

اِنّمَا - اِنَّمَا وَلِیُّکُمُ اللّٰہُ الخ ---- رَاکِعُوْنَ ۵ (المائدہ - پارہ ۶)

تمہارے دوست تو خدا اور اس کے پیغمبر اور مومن لوگ ہی ہیں جو نماز پڑھتے ہیں اور زکوٰۃ دیتے اور (خدا کے آگے) جھکتے ہیں۔

انّما کی آیہ نازل ہونے سے پیدا ہے یہ
مدح میں ہے اس کے خلّاقِ زمین و آسماں
سودا

معنیٔ حرف انّما پہ سلام ،،

اِنْ یَّکَادُ: وَاِنْ یَّکَادُ الَّذِیْنَ کَفَرُوْا ---- لِلْعٰلَمِیْنَ ۵ (القلم - پارہ ۲۹)

اور اے پیغمبر، کافر جب قرآن سنتے ہیں تو ایسا معلوم ہوتا ہے کہ تم کو گھور گھور کر خدا کے راستے سے پھسلا دیں گے اور کہتے ہیں یہ شخص تو دیوانہ ہے حالانکہ یہ قرآن جو تم ان کو سناتے ہو تمام دنیا کے لوگوں کے لئے نصیحت ہے اور بس + یہ آیۂ کریمہ نظر بد اور دکھتی ہوئی آنکھ کے لئے پڑھ کر دم کی جاتی ہے اور بطورِ تعویذ باندھی جاتی ہے۔

دکھتی اگر ہے آنکھ تو تعویذ "ان یکاد"
بازو پہ اپنے تو پئے دفعِ گزند باندھ
انشا

اولی الابصار - وَاللّٰہُ یُؤَیِّدُ بِنَصْرِہٖ الخ ..... الابصار ۵

اور اللہ اپنی مدد سے جس کو چاہتا ہے تائید فرماتا ہے اسی میں شک

نہیں کہ جو لوگ دل کی سوجھ رکھتے
ہیں ان کے لئے اس واقعہ میں بڑی
عبرت ہے۔ (آل عمران۔ پارہ ۳)

کو صولت، سکندر و کو حشمت دارا کے اما جبار فطرت
پڑھ فاعتبروا یا اولی الابصار کا آیا تماشا ہو تجھ عبرت
انشا

اُولُوا الاَلبَاب: وَالرّٰسِخُونَ فِی العِلمِ یَقُولُونَ ... اُولُوا الاَلبَاب۔ (آل عمران: پارہ ۳)

اور جو لوگ علم میں بڑی پائیگاہ رکھتے
ہیں۔ وہ تو اتنا ہی کہہ کر رہ جاتے
ہیں کہ اس پر ہمارا ایمان ہے ....
یہ سب ہمارے پروردگار کی طرف
سے ہے اور وہی سمجھتے ہیں جن کو
عقل ہے۔

عمل یا حییّ یا قیّوم کا رکھتا ہوں میں انشا
پر اس کو کوئی نہ سمجھے یا اولوا الالباب کا گٹکا
انشا

لِصُنعَتہٖ مِنّی حدیث۔ تو میرا ٹکڑا ہے۔

کہا ہے لحمک لحمی ولصنعتہٗ منی
نبی نے جن کو ہے ان پر بجا صلوٰۃ و سلام
سودا

بَلَغُ العُلیٰ۔ بَلَغَ العُلیٰ بِکَمَالِہٖ رباعی کا ایک ٹکڑا جو شیخ سعدی
کی طرف منسوب ہے بمعنی "بلندی
کی انتہا کو پہنچا ہوا۔ مجازاً عالم۔
کامل۔

سُن چکے احوال ساتوں شعر کا
اب کہو تم آپ ہی یا بلغ العلیٰ
سودا

تبّت یدا ۱۔ ابولہب کے ہاتھ ٹوٹ جائیں اور
وہ برباد ہو جائے۔ نہ اس کا مال کام
۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔
آیا اور نہ اس کی کمائی عنقریب
حمّالتہ الحطب۔
حبلٌ مّن مسد ۵
مرنے کے متصل وہ ایک شعلہ بار
آگ میں داخل ہوگا اور اس کی
(اللھب۔ پارہ۔ ۳۰)
بیوی بھی جو لکڑیاں لادھ کر لاتی
ہے دوزخ میں پہنچ کر اُس کے
گلے میں بٹی ہوئی رسّی ہوگی۔

۱۔ ابولہب حضرتؐ کے چچا تھے۔ کفر کے مارے
حضرتؐ کی ضد میں پڑے۔ ایک بار
حضرتؐ نے سب کو جمع کیا اور قریش سے
مخاطب ہوئے۔ ابولہب نے آپ پر
پتھر پھینکے کہ یہ دیوانہ سب لوگوں
کو ناحق پکارتا ہے اور اس کی عورت
سخت دُشمنی کرتی تھی۔ خسّت کے مارے
جنگل سے ایندھن خود لاتی اور کانٹے
حضرتؐ کی راہ میں پھینکتی

نسبت ہے شرط واسطے صحبت کے یاں کہ جُفت
حمّالتہ الحطب کا بجز بولہب نہیں
قائم

جِھمک جِسمی:

تیرا جسم میرا جسم ہے۔
علی کو مصطفیٰ نے جی کہا ہے
علی کو جسمک جسمی کہا ہے
نیئر

خُذْ مَا صَفَا دَعْ مَا کَدَرَ

جو صاف ہو اسے اختیار کرو، جو خراب ہو اسے چھوڑ دو۔

حرف کفر دیں پہ ہے کیا منحصر
اے دلا خذ ما صفا دع ما کدر
قائم

خَرَّ مُوسٰی صَعِقًا۔ قَالَ رَبِّ اَرِنِیْ اَنْظُرْ

صَعِقًا ہ
(الاعراف: پارہ ۹)

موسٰی نے کہا اے میرے پروردگار تو اپنے تئیں مجھے دکھا۔ کہ میں تیری طرف ایک نظر دیکھوں۔ خدا نے فرمایا تم ہرگز نہ دیکھ سکو گے۔ ہاں اگر ایسا ہی شوق ہے تو سامنے کے پہاڑ پر نظر کرو کہ ہم اس پر ایک کرشمۂ قدرت کے ذریعہ جلوہ افروز ہوں گے۔ پس اگر یہ پہاڑ اپنی جگہ ٹھہرا رہا تو جاننا کہ تم ہم کو بھی دیکھ سکو گے۔ پھر جب ان کا پروردگار اس پہاڑ پر جلوہ افروز ہوا تو زلزلہ آیا اور خدا نے اس کو چکنا چور کر دیا اور موسٰی غش کھا کر گر پڑے۔

لن ترانی یہ جواب ارنی کہہ اٹھی
جب دھواں دھار ترے شعلہ رخسار کی آنچ
تو مجھے دیکھ کے بیہوش پڑے کیوں نہ بھلا
خر موسیٰ صعقا آہ شرر یار کی آنچ
آتش

دمک دمی۔ — تیرا خون میرا خون ہے
دو حک روحی۔ — تیری روح میری روح ہے
علی کو روحک روحی کہا ہے
یہ سمجھے وہ خدا دے جس کو ادراک
آتش

روحی فداک۔ — میری جان تجھ پر فدا ہے
کہیو ظالم کہ سر تن چھوٹا ہے
میں کہوں گا کہ سچ ہے روحی فداک
سوز

سُبحَانَ مَنْ یَرانِی۔ — پاک ہے وہ جس نے مجھے دیکھا
حدیث من یرانی دال ہے اس گفتگو اوپر
کہ دیکھا جس نے اس کو اس نے دیکھی شکل یزدانی
سودا

چلے سبحان من یرانی پر
لڑکے مکتب میں کہتے ہیں آمیں
سودا

سَمِعْنَا وَاَطَعْنَا۔ وَقَالُوا سَمِعْنَا ... اِلَیکَ الْمَصِیْرُ۔ — اور بول اٹھے کہ اے پروردگار ہمارے ہم نے تیرا ارشاد سُنا

اور تسلیم کیا اور اے ہمارے پروردگار
بس تیری ہی طرف ہمیں رجوع کرنا
ہے۔

(البقرہ - پارہ الم)

(اور اس سے کہ سزا اور پرستش تو ہے
بے شک و شبہ سمعنا و اطعنا الحق
الخ)

سورۂ والشمس۔ والشمس... ۔۔۔۔ وما طحٰھا۵

آفتاب کی اور اس کی دھوپ کی قسم
اور آفتاب کے غروب ہونے کے بعد
جو چاند نکلتا ہے اس کی قسم۔ اور دن
کی قسم جب کہ وہ آفتاب کو نمایاں کرے
اور رات کی قسم جبکہ وہ آفتاب
کو چھپائے اور آسمان کی اور اس
ذات کی قسم جس نے اسے بنایا ہے اور
زمین کی اور اس ذات کی قسم جس نے
اسے بچھایا ہے۔

(سورۂ الشمس: پارہ ۳۰)

دیکھ میں درج کو تم سے کہتا ہوں لا ایسی شمس الضحیٰ
خط لسی اور یہ سورۂ والشمس کے اسناد ہے
قائم

سورۂ جن۔ قل اوحی الیّ... ۔۔۔۔ عجباً۵

اے پیغمبر سب لوگوں کو جتا دو کہ
میرے پاس خدا کی طرف سے اس
بات کی وحی آئی ہے کہ جنات میں سے
چند شخصوں نے مجھے قرآن پڑھتے سنا
اور پھر اپنے لوگوں سے کہا کہ

(الجن - پارہ ۲۹)

ہم نے عجیب طرح کا قرآن سُنا۔۔

حا ضرات اب نہ کرو، لیکن پڑھو سورۃ جن

انشا آ

سورۃ اخلاص: قُلْ هُوَ اللّٰهُ

۔۔۔۔۔۔۔

كُفُوًا اَحَدٌ ۔

(الاخلاص: پارہ ۳۰)

اے پیغمبر ان سے کہہ دو کہ اللہ ایک ہے اور اللہ بے نیاز ہے۔ نہ اس سے کوئی پیدا ہوا اور نہ وہ کسی سے پیدا کیا گیا اور نہ کوئی اس کے برابر کا ہے۔

اجی دیکھو گے جب تم آرسی مصحف تو دا انگ پڑھو گے سورۃ والشمس اور اخلاص کا جوڑا

انشا آ

سورۃ یوسف: آلٓرٰ تِلْكَ

آیٰتُ الْكِتٰبِ ۔۔۔

۔۔۔ لَمِنَ الْغٰفِلِیْنَ

(یوسف - پارہ ۱۲)

آلرٰ۔ یہ کتاب روشن کی آیتیں ہیں۔ ہم نے اس قرآن کو عربی زبان میں نازل کیا ہے تاکہ تم سمجھو۔ اے پیغمبر ہم نے اس قرآن کے ذریعہ سے جو تمہاری طرف بھیجا ہے تمہیں ایک نہایت اچھا قصہ سناتے ہیں۔ اور تم اس سے پہلے بے خبر تھے۔

یوسفؑ یعقوبؑ کے نہایت حسین و جمیل بیٹے تھے۔ اُن کے بھائیوں نے بہ سبب حسد انھیں کوئیں میں پھینک دیا۔ قافلے کے لوگوں نے یوسفؑ کو نکالا ۔۔۔۔ انھیں مصر میں بیچا گیا۔۔۔

عزیز مصر کی بیوی زلیخا اُن پر
عاشق ہوگئی.... مصر کی عورتوں
نے یوسف ؑ کو دیکھ کر لیموں کے بجائے
چھری سے اپنے ہاتھ کاٹ ڈالے تھے
.... وغیرہ۔

تمہ اس بہشتی رو سے یہ خلط ہم کیا
جد ہم نے برسوں سورۂ یوسف کو دم کیا
میر

سیروا فی الارض: اولٰئک
جزاؤھم مغفرۃ
.... المکذبین۔

آل عمران۔ پارہ ۴)

ایسے ہی لوگوں کا صلہ پروردگار کی طرف
سے بخشش اور باغ ہیں۔ جن کے نیچے
نہریں بہہ رہی ہیں۔ (اور وہ ان
میں ہمیشہ بستے رہیں گے اور (اچھے)
کام والوں کو بدلہ بہت اچھا ہے۔ تم
لوگوں سے پہلے بھی بہت سے واقعات
گزر چکے ہیں۔ تو تم زمین میں سیر کر
کے دیکھ لو کہ جھٹلانے والوں کا
کیا انجام ہوا؟

حق تعالیٰ نے جو فرمایا ہمیں سیروا فی الارض
کچھ تو ایسا ہی تماشا ہوگا حاتم زیر خاک
حاتم

شق القمر: اقتربت الساعۃ
.... مستمر ○
(القمر پارہ ۔ ۲۷)

قیامت قریب آ پہنچی اور چاند
شق ہوگیا اور اگر کافر کوئی
نشانی دیکھتے ہیں تو منہ پھیر

لیتے ہیں اور کہتے ہیں کہ یہ ایک ہمیشہ
کا جادو ہے۔

چاند کا شق ہونا منجملہ علامات قیامت
کے ہے اور احادیث صحیحہ سے ثابت
ہے کہ رسول اللہ صلی اللہ علیہ وسلم
کے وقت میں یہ نشانی وقوع میں
آچکی تھی۔

صُمٌّ بُكْمٌ عُمْيٌ۔ مَثَلُهُمْ كَمَثَلِ الَّذِي ..... لَا يَرْجِعُونَ۔

(البقرہ - پارہ ۱)

ان کی مثال اس شخص کی سی ہے۔
جس نے (شب تاریک میں) آگ
جلائی۔ جب آگ نے اس کے ارد
گرد کی چیزیں روشن کیں تو خدا نے
ان لوگوں کی روشنی زائل کر دی
اور ان کو اندھیروں میں چھوڑ دیا
کہ کچھ نہیں دیکھتے (یہ) بہرے ہیں
گونگے ہیں۔ اندھے ہیں کہ کسی طرح
(سیدھے راستے کی طرف) لوٹ
ہی نہیں سکتے۔

منہ نہارے آج کیوں بیٹھے ہو لڑکو تم وہ بلم
کیا لڑانے کو جو بھرے لال چھوڑے اڑ گئے

الف ثانی

میں نے کھیل کود اور تفریحات میں
عمر گزاری۔ بس افسوس ہے، پھر
افسوس ہے۔

صرفت العمر فی اللعب ..... آہ

صرفت العمر فی لعب ولہو
فآہا ثم آہا ثم آہا!

سودا

طٰہٰ۔ طٰہٰ ۵ ۔۔۔۔۔۔
۔۔ یخشیٰ ۔
(طٰہٰ ۔ پارہ ۔ ١٦)

طٰہٰ۔ (اے محمدؐ) ہم نے تم پر قرآن اس لیئے نازل نہیں کیا کہ تم مشقت میں پڑ جاؤ بلکہ اس شخص کو نصیحت دینے کے لیئے نازل کیا ہے جو خوف رکھتا ہے۔

جب قرآن نازل کیا گیا تو جناب رسالتمآب کثرت سے عبادت کرتے اور بہت زحمت اٹھاتے۔ راتوں کو نماز میں کھڑے رہتے اور قرآن شریف پڑھتے رہتے اس سے ایک تو صحت میں خلل واقع ہونے کا خوف ہوتا تھا۔ دوسرے کافروں نے آپ سے یہ کہنا شروع کیا کہ قرآن تو آپ کے لیئے سخت تکلیف کا موجب ہو گیا۔ تب یہ آیت نازل ہوئی اور خدائے تعالیٰ نے آپ کو ایسی مشقت اٹھانے سے منع فرمایا۔

نہ پھر یہ آلِ طٰہٰ اور یٰسین سے واقف
جو واقف ہیں تو بس اس خلق کی لوری سے واقف

سودا

عُروَۃِ الوُثقیٰ۔ فَمَن یَکفُر
.... سَمِیعٌ عَلِیمٌ ۝

(البقرہ۔ پارہ ۳)

تو جو شخص جھوٹے معبودوں پر اعتقاد
نہ رکھے اور اللہ ہی پر ایمان لائے
تو اس نے رسّی مضبوط پکڑ لی ہے جو
ٹوٹنے والی نہیں۔ اللہ سب کچھ سنتا
اور سب کچھ جانتا ہے۔

پائے پیند تلف تیرے اہلِ ایماں کیونکہ ہوں
عروۃ الوثقیٰ کی آیہ ان کو دستاویز ہے

میر حسن

تَبٰرَکَ۔ وَلَقَد خَلَقنَا....
.... اَحسَنُ الخَالِقِین۔

(المؤمنون پارہ ۱۸)

اور تحقیق ہم نے انسان کو مٹی کے
خلاصے (خلاصۂ سلالہ کا ترجمہ بمعنی
"ست") سے پیدا کیا (اور)
پھر اس کو ایک مضبوط اور (محفوظ)
جگہ میں نطفہ بنا کر رکھا۔ پھر نطفے
کا لوتھڑا بنایا۔ پھر لوتھڑے کی بوٹی
بنائی۔ پھر بوٹی کی ہڈیاں بنائیں
پھر ہڈیوں پر گوشت (پوست)
چڑھایا۔ پھر اس کو نئی صورت
میں بنا دیا۔ تو اللہ بہت بڑا برکت
والا ہے اور سب سے بہتر پیدا کرنے
والا ہے۔

ہوتا اگر اس عہد میں تو دیکھ کے تجھ کو
پڑھتا فتبارک تو تری شان میں یوسف

سوزؔ

فَاْتُوا بِسُوْرَۃٍ ۔ وَاِنْ كُنْتُمْ
..... صٰدِقِيْن ۔

(البقرہ ۔ پارہ ١)

اور جو ہم نے اپنے بندے محمدؐ پر
قرآن اُتارا ہے اگر تم کو اس میں
شک ہے اور سمجھتے ہو کہ یہ کتاب خدا
کی نہیں آدمی کی بنائی ہوئی ہے اور
تم اپنے دعوے میں (اگر سچے ہو) تو
اس جیسی ایک سورۃ تم بھی بنا لاؤ
اور اللہ کے سوا اپنے حمایتوں کو
بھی بلا لو ۔ اگر تم سچے ہو ۔

پڑھتا تھا دیکھ آیتِ فاتوا بسورۃ
تاباں

فَاعْتَبِرُوْا یَا اُوْلِی الْاَبْصَار ۔
ھُوَ الَّذِیْ اَخْرَجَ
..... اَلْاَبْصَارِ ہ

(الحشر ۔ پارہ ٢٨)

اور وہ خدا ہی تو تھا جس نے کفار
اہل کتاب کو اُن کے گھروں سے
نکال کر باہر کر دیا ۔ اور وہ ان کا
پہلا حشر تھا جس کے لئے نکالے
گئے تمہارے خیال میں بھی نہ تھا کہ وہ
گھروں سے نکل جائیں گے اور وہ اس
خیال میں تھے کہ ان کے قلعے ان کو خدا
کے عذاب سے بچا لیں گے ۔ تو جدھر سے
ان کو گمان بھی نہ تھا خدا کے لشکر نے
ان کو آلیا اور ان کے دلوں میں دہشت
ڈال دی ۔ کہ اپنے گھروں کو خود اپنے
ہاتھوں اور مومنوں کے ہاتھوں سے
اجاڑنے لگے تو اے بصیرت کی آنکھیں

دیکھنے والو عبرت پکڑو۔

کو صولت اسکندر و کو حشمت دارائے صاحب قرآن
پڑھ فاعتبروا یا اولی الابصار کا آیا ما ہو تجھے عبرت

آتش

قل کفیٰ۔ ویقول الذین ۔۔۔
۔۔۔ علم الکتاب۔

(الرعد۔ پارہ ۱۳)

اور کافر لوگ کہتے ہیں کہ تم خدا کے رسول نہیں ہو۔ کہدو کہ میرے اور تمہارے درمیان خدا اور وہ شخص جس کے پاس کتاب آسمانی کا علم ہے۔ گواہ کافی ہیں۔

صاحب شان قل کفیٰ پہ سلام
معنیٔ حرف انما پہ سلام

سودا

قم۔ خذ بیدی وفقک
اللّٰہ تعالیٰ۔

تو کھڑا ہو۔ اور میرا ہاتھ پکڑ۔ خدا تجھے توفیق دے۔

؟

علیٰ کل شیءٍ قدیر۔
ان اللّٰہ۔۔۔۔
(البقرہ۔ پارہ ۱)

آ مولا فقیر کی صورت
کل شیءٍ قدیر کی صورت

انشا

بے شک اللہ ہر شے پر قادر ہے۔

کل شیءٍ محیط۔
الا انھم فی مریۃٍ
۔۔۔۔ شیءٍ محیط
(الشوریٰ۔ پارہ ۲۵)

دیکھو یہ اپنے پروردگار کے روبرو حاضر ہونے سے شک میں ہیں۔ سن رکھو کہ وہ ہر چیز پر احاطہ کئے ہوئے ہے۔

آپ ہی آپ ہے جہاں دیکھو
کل شیءٍ محیط پیدا ہے
حاتم

کُلّ شیءٍ مِنَ الملیح ملیح

ہر شے جو نمک سے بنی ہو نمکین ہوتی ہے۔

نمکین ہم ہے مرا یہ فصیح
کل شیءٍ من الملیح ملیح
تاباں

کُلّ یَوْمٍ ھُوَ فِی شَاْنٍ۔
یسئلہ من فی السمٰوٰتِ
۔۔۔۔ تکذبان ٥

(الرحمٰن۔ پارہ ۲۷)

آسمان اور زمین میں جتنے لوگ ہیں
سب اسی (اللہ) سے مانگتے ہیں۔ وہ
ہر روز کام میں مصروف رہتا ہے۔ تو تم
اپنے پروردگار کی کون کون سی نعمت
کو جھٹلاؤ گے۔

کل یوم جاں فی شان الست تیغ کو تیغ ہے
جس کسی نے مدت ہجراں کا دیکھا امتداد
تقی

کُنْ فَیَکُوْنُ۔ بدیع السمٰوٰت
کن فیکون۔

(البقرہ۔ پارہ ۱)

(وہی اللہ) آسمانوں اور زمینوں کا
پیدا کرنے والا ہے۔ جب وہ کوئی کام
کرنا چاہتا ہے تو اس کو ارشاد فرما دیتا
ہے کہ ہو جا۔ تو وہ ہو جاتا ہے۔

کن فیکون سے تھا غرض خالقِ کل کو ان کا تخلیق
ہوتے دگر نہ رائیگاں آتش و باد و آب و خاک
انشاؔء

لَآ اَسْئَلُکُم - وَ یٰقَوْمِ ... اور اے قوم! میں اس نصیحت) کے
... اِلَّا عَلَی اللّٰہِ - بدلے تم سے مال و زر کا خواہاں نہیں
(ھود - پارہ ۱۲) ہوں - میرا صلہ تو خدا کے ذمہ ہے۔

معنی آیۂ لا اسئلکم، سیدنا والنا
جو نہ سمجھے تو وہ اسلام کے لشکر میں نہیں

لَا تَقْنَطُوا - قُلْ یٰعِبَادِیَ الَّذِیْنَ (اے پیغمبر) میری طرف سے لوگوں
... غَفُورُ الرَّحِیْمُ - کو کہدو کہ اے میرے بندو، جنہوں
(الزمر - پارہ ۲۴) نے اپنی جانوں پر زیادتی کی ہے خدا
کی رحمت سے نا امید نہ ہونا - خدا تو
سب گناہوں کو بخش دیتا ہے اور
(وہ) تو بخشنے والا مہربان ہے۔

کہا لا تقنطو، قرآں میں حق نے آپ اے لعنا
ڈراتا ہے ہمیں اور آپ تو قائل نہیں ہوتا
تاباں

لَا فَتٰی اِلَّا عَلِی لَا سَیْفَ علی کے سوا کوئی جوان نہیں اور ذوالفقار
اِلَّا ذُوالْفِقَار - کے علاوہ کوئی تلوار نہیں۔

کیوں نہ پھر خالق کہے انکے بدر کی شان میں
لا فتا الا علی لا سیف الا ذوالفقار
نظیر

لَا یُحِبُّ الْمُسْرِفِیْن - وَلَا تُسْرِفُوا اور فضول خرچی نہ کرو کیونکہ فضول
... الْمُسْرِفِیْن - خرچی کرنے والوں کو اللہ پسند
(الانعام - پارہ - ۸) نہیں کرتا۔

پھر جو اس کی بخشش ہو رہی ہے تو نہ کرتی
معانی لا یحب المسرفین کے صرف شدے میں
انشا

لِایلٰفِ قُرَیشٍ۔
لِایلٰفِ قُرَیشٍ ----
--- مِن خَوفٍ۔
(القریش ۔ پارہ ۳۰)

چونکہ خدا نے قریش کو جاڑے اور
گرمی کے سفروں کی چاٹ لگا دی ہے
تو ان کو چاہیے تو اسی چاٹ لگا دینے
کی وجہ سے اس گھر کے رب کی بندگی
کریں جس نے ان کو بھوک میں (بغیر جوتے)
کھانے کو دیا اور لوٹ کھسوٹ کے
خوف سے امن میں رکھا۔
(یہ دعا رد بلا اور مرض کو رفع کرنے کے
لیے پڑھی جاتی ہے

کل لایلف قریش وہ لگا دم کرنے
پڑھ کے کچھ ناشن جو میں جانب دو دن اور
انشا

لکم دینکم ۔ قُل یٰاَیُّھَا الکٰفِرُون
---- فِیَ دِین۔
(الکافرون ۔ پارہ ۳۰)

اے پیغمبر تم ان کافروں سے کہہ دو
کہ اے کافرو نہ تو میں اس وقت
تمہارے معبودوں کی پرستش کرتا ہوں
جن کو تم پوجتے ہو۔ اور جس خدا کی
میں عبادت کرتا ہوں اس کی تم
عبادت نہیں کرتے۔ اور میں پھر کہتا
ہوں کہ جن کی تم پرستش کرتے ہو
ان کی میں پرستش کرنے والا نہیں ہوں۔

اور نہ تم اس کی بندگی کرنے والے معلوم
ہوتے ہو جس کی میں بندگی کرتا ہوں
تم اپنے دین پر میں اپنے دین پر۔

آیۂ قرآن کیوں دھوئے ڈالتے ہو تم
کافروں کو ہے خطاب جس میں لکم دینکم
سودا

وَجَعَلْنَا مِنَ الْمَآءِ كُلَّ شَيْءٍ حَيٍّ ۔ ..... اَفَلَا يُؤْمِنُوْنَ
(الانبیاء۔ پارہ ۱۷)

اور بنائی ہم نے پانی سے ہر شے جس میں جان ہے۔ پھر یہ لوگ ایمان کیوں نہیں لاتے۔

من الماء کل شیءٍ حی
شرب مے سے ہوا ہے مجھ کو صحیح
تاباں

رَفِيْعُ الدَّرَجٰتِ ..... لِمَنِ الْمُلْكُ ..... سَرِيْعُ الْحِسَابِ۔

خدا بڑا عالی مرتبہ اور عرش بریں کا مالک ہے۔ اپنے بندوں پر جس کو چاہتا ہے اپنے اختیار سے وحی بھیجتا ہے تاکہ وہ روزِ قیامت کی مصیبتوں سے ڈرائے جبکہ سب لوگ خدا کے سامنے آموجود ہوں گے اور ان کی کوئی بات خدا سے پوشیدہ نہیں ہوگی۔ (خدا کی طرف سے ندا ہوگی) کہ آج کس کی حکومت ہے؟ اکیلے اللہ ہی کی ہے جو سب پر زبردست ہے۔ آج ہر شخص کو

اس کے کئے کا بدلہ دیا جائے گا۔
اور آج کسی پر ظلم نہیں ہوگا۔ بیشک
اللہ بہت جلد حساب کرنے والا ہے۔ (المومنون۔ پارہ ۲۴)

نقارے کا مضمون بدرستی جو یہ باندھیں
کوس لمن الملک کے ٹھونکیں یہ بم وزیر
سودا

لیس فی الدار
غیرہ دیار

گھر میں سوائے مکیں کے اور کوئی نہیں ہے

دل میں اپنے نہیں کوئی جز یار
لیس فی الدار غیرہ دیار
قائم

لیس من نیک شمتنا
بقبیح

تمہارے منہ کی گالی بری نہیں

جی میں آوے سو کہہ تو تاباں کو
لیس من نیک شمتنا بقبیح
تاباں

لی خمسۃ اطفی۔
لی خمسۃ اطفی بھا حرّ
الوبا الحاطمۃ المصطفیٰ
والمرتضیٰ وابناھما
والفاطمۃ۔

یہ ایک دعا ہے جو دفع وبا کے لئے
موثر سمجھی جاتی ہے۔

لی خمسۃ اطفی کی دعا کا ہو جہاں ورد
کیا معنی کہ اس ملک میں کچھ دخل وبا ہو

لیلۃ القدر۔

انا انزلناہ ۔۔۔
۔۔۔ مطلع الفجر ہ
(القدر۔ پارہ ۳۰)

ہم نے قرآن کی پہلی وحی کو شب قدر
میں اتارا۔ اور اے پیغمبر تم کیا سمجھے
شب قدر ہے کیا چیز۔ شب قدر خیر و
برکت میں ہزار مہینے سے بہتر ہے۔
اس رات (آئندہ سال کے لئے)
ہر ایک انتظام کے لئے فرشتے اور
جبریل اپنے پروردگار کے حکم سے
زمین پر اترتے ہیں۔ وہ رات امن و
سلامتی کی رات ہے اور اس کی
خیر و برکت طلوع فجر تک رہتی ہے۔

ہوئی جب لیلۃ القدر اس پری کی جعد کا جوڑا
چھپا بالوں کے جاٹوں میں قبل و عید کا جوڑا
انشا

لیلۃ القدر بھی یاد و جو شب وصل تو کیا
آخر اس شب نے مجھے روز سیہ دکھلایا
سودا

مثلہ لیس واحد غرا۔

اس جیسا روشن اور چمکدار نہیں

مثلہ لیس واحد غرا
ماہ کنعاں بھی تھا اگرچہ صبح
تاباں

من بکی حدیث

جو حسینؑ کی یاد میں رویا اس پر
دوزخ حرام ہوئی۔

حدیث آتی ہے جب من لکی کی مجھ کو یاد
بغیر مرثیہ بھولوں ہوں اس کو میں استاد
سودا

مَنْ عَرَفَ نَفْسَہٗ۔

من عرف نفسہٗ کی رمز کو، تو بجھ
آپ کو جاننا تجھے ہے ضرور
حاتم

مَنْ جَانِبِ الیمن

من جانب الیمن کا سرا پڑھ تو کس طرح
ہم کو بھلا نہ آنس ہو یار دشمن کے سے
انشا

بحمدہٗ و نشکرہٗ
نعبدہٗ و نسجدہٗ

نحمدہٗ و نشکرہٗ، نعبدہٗ و نسجدہٗ
زور ملا دئے یہاں آتش و باد و آب خاک
انشا

نَحْنُ اَقْرَبُ اِلَیْہِ۔
وَ لَقَدْ خَلَقْنَا الْاِنْسَانَ۔
.....حَبْلِ الْوَرِیْد۔
(قٓ۔ پارہ ۲۶)

نحن اقرب تو راست ہے لیکن
وہ ہے نزدیک تجھ سے تو ہے دور
حاتم

کیوں شہر چھوڑ عابد غار جبل میں بیٹھا
تو جس کو ڈھونڈتا ہے وہ ہے بغل میں بیٹھا
انشا

تحقیق ہم نے انسان کو پیدا کیا اور اس کے دل میں جو بھی خیال یا وسوسہ گزرتا ہے ہم اس کو خود جانتے ہیں اور ہم اس کی رگ جاں سے بہت قریب ہیں۔

نَفَخْتُ فِیہِ مِن رُّوْحِیْ۔
اِذْ قَالَ رَبُّکَ۔۔۔۔
۔۔۔۔ مِنَ الْکٰفِرِیْنَ۔
(ص - پارہ - ۲۳ -)

جب تیرے پروردگار نے فرشتوں
سے فرمایا میں انسان کو مٹی سے پیدا
کرنے والا ہوں۔ پس جس وقت میں
اس کو بنا کر درست کر لوں اور اس
کے اندر اپنے میں سے روح پھونکوں،
پس تم لوگ اس کو سجدہ کرتے ہوئے
گر پڑو۔ پس سارے فرشتوں نے
سوائے ابلیس کے سجدہ کیا۔ ابلیس غرور
کیا اور وہ کافروں میں سے تھا۔

دکھ نفخت فیہ من روحی کو یاد
جب تلک اے درد دم میں دم رہے
درد

وَاُتُوْا بِہٖ مُتَشَابِھًا۔۔۔۔
۔۔ وَبَشِّرِ الَّذِیْنَ
۔۔۔ فِیْھَا خٰلِدُوْنَ۔
(البقرہ، ۳۰)

اور جو لوگ ایمان لائے اور نیک
عمل کرتے رہے ان کو خوشخبری سُنا دو
کہ ان کے لئے (نعمت کے) باغ ہیں جن
کے نیچے نہریں بہہ رہی ہیں۔ جب
ان میں سے انھیں کسی قسم کا میوہ
کھانے کو دیا جائے گا تو کہیں گے یہ تو
وہی ہے جو ہم کو پہلے دیا گیا تھا اور ان
کو ایک دوسرے کے ہم شکل میوے
دیئے جائیں گے۔ اور وہاں ان کے
لئے پاک بیویاں ہوں گی۔

اور وہ بہشتوں میں ہمیشہ رہیں گے۔

انھیں بھوک پیاس سے کام کیا وہ جو قیامت سے ہو دہل
ثمر جنال انھیں دیویں گے دا دتوا بہ متشابھا

انشا

ان فرشتوں کی قسم جو کافروں کے
بدن میں کونے کونے گھس کر جان
سختی سے نکالتے ہیں اور ان
فرشتوں کی قسم جو ایمان والوں
کی جان ایسی آسانی سے نکال
لیتے ہیں جیسے بند کھول دیتے ہیں
اور ان فرشتوں کی قسم جو آسمان
اور زمین کے درمیان تیرتے رہتے
ہیں - پھر جو کچھ اوپر سے ارشاد
ہوتا ہے اس کو سننے کے لئے آگے رہتے
ہیں پھر جب حکم ہوتا ہے اسی کے مطابق
دنیا کا انتظام کرتے ہیں، غرضکہ
ان فرشتوں کی قسم روز قیامت
ضرور آئے گا۔

وَالسّٰبِحٰتِ سَبْحًا۔
وَالنّٰزِعٰتِ غَرْقًا
- - - - الرَّاجِفَۃُ۔
(النّٰزِعٰتِ۔ پارہ ۳۰)

اے عشق جلوہ گر ہے خود
والسابحات سبحًا و الس

انشا

ساغر اگر چڑھانا منظور صبح دم ہو
تو پیٹ برگ کوئی ولنا شطات نشاً

انشا

وَالسَّلَامُ عَلٰی مَنِ اتَّبَعَ الْهُدٰی

سلام ہو اس پہ جو راہ ہدایت کی پیروی کرے۔

مجھے کیا ملائک عرش سے مجھے عشق تیرا ذلے خدا
بہت ان کو لکھوں تو والسلام علیٰ من اتبع الہدیٰ

وَاُولِی الْاَمْرِ مِنْكُمْ۔
یٰاَیُّهَا الَّذِیْنَ ۔۔۔۔
(النساء پارہ ۵)

اے ایمان والو، اللہ اور رسول کا حکم مانو اور جو تم میں سے صاحب حکومت ہیں ان کا بھی حکم مانو۔ پھر اگر کسی امر میں تم جھگڑ پڑو تو اللہ اور روز آخرت پر ایمان لانے کی شرط یہ ہے کہ اس امر میں اللہ اور اس کے رسول کے حکم کی طرف رجوع کرو کہ یہ تمہارے حق میں بہتر ہے اور انجام کے اعتبار سے بھی یہ طریقہ اچھا ہے۔

معنیٔ آیۂ اولی الامر منکم، آ
تفسیر نیچ دیکھ لو قرآن کی قسم

انشا

وَّقِنَا رَبَّنَا عَذَابَ النَّارِ۔
وَمِنْهُمْ مَنْ يَّقُوْلُ۔
..... عَذَابَ النَّارِ۔
(البقرہ پارہ ۲)

اور بعض ان میں سے وہ شخص ہے جو کہتا ہے کہ اے رب تو ہم کو دنیا میں نیکی دے اور آخرت میں نیکی دے اور آگ کے عذاب سے محفوظ رکھ۔

وقنا ربنا عذاب النّار
شمع کی ہے ہمیشہ یہ تسبیح
تاباں

هَضْمًا لِنَفْسِهٖ۔

کسر نفسی ہے۔

برب کعبہ کہ ہضماً لنفسہٖ یہ بات
نہیں ہیں اپنے فضائل کو جانتا بحر ریخ
انّنا

هَلْ اَتٰى۔
هَلْ اَتٰى .....
..... مَذْكُوْرًا ۝
(الدھر۔ پارہ ۲۹)

بے شک انسان پر زمانے میں ایک ایسا وقت بھی آچکا ہے کہ وہ کوئی چیز قابلِ ذکر نہ تھا۔

درۃ التاج هل اتٰی یہ سلام
حرفِ حرفِ انّا یہ سلام
سودا

یاکل الرشوہ

بڑی داڑھی بڑا جبہ ولیکن یاکل الرشوہ
یہ طرہ، اور اس عمامہ اعمال کے اوپر
انشاد

حیّ القیوم۔ اَللّٰہُ لَآ اِلٰہَ اِلَّا ..... الحیُّ القیّومُ ہ....
(البقرہ۔ پارہ ۳)

اللہ وہ پاک ذات ہے کہ اس کے
سوا کوئی معبود نہیں۔ وہ زندہ
اور ہمیشہ قائم رہنے والا ہے۔

عمل یا حیّ یا قیوم کا رکھتا ہوں میں انشا
پر اس کو کوئی سمجھے یا اولی الالباب کا گڑھا
انشا۔

اٹھارہویں صدی کے شاعر ۱؎

نام	پیدائش	وفات
میر تقی میر	سنہ ۱۷۲۴ء	سنہ ۱۸۱۰ء
فائز دہلوی	—	—
شاہ مبارک آبرو	سنہ ۱۶۹۲ء	سنہ ۱۷۴۷ء
شاہ ظہور الدین حاتم	سنہ ۱۶۹۹ء	سنہ ۱۷۹۲ء
شاکر ناجی	—	سنہ ۱۷۵۴ء
مرزا مظہر جان جاناں	سنہ ۱۶۹۹ء	سنہ ۱۷۸۱ء
مرزا محمد رفیع سودا	سنہ ۱۷۱۳ء	سنہ ۱۷۸۱ء
خواجہ میر درد	سنہ ۱۷۱۹ء	سنہ ۱۷۸۵ء
تاباں۔ عبدالحی	سنہ ۱۷۱۰ء	سنہ ۱۷۸۴ء
شیخ قیام الدین قائم	سنہ ۱۷۳۰ء	سنہ ۱۷۹۴ء
جعفر علی حسرت	—	سنہ ۱۷۹۱ء
میر محمد علی بیدار	—	سنہ ۱۷۹۴ء
میر سوز	سنہ ۱۷۲۰ء	سنہ ۱۷۹۸ء
انعام اللہ خاں یقین	سنہ ۱۷۲۷ء	سنہ ۱۷۵۵ء

۱؎ یہ سنین زیادہ تر محی الدین قادری زور کی مرتب کی ہوئی کتاب "اردو شاعری کا انتخاب" سے ماخوذ ہے۔

میر غلام حسن حسنؔ	۱۷۲۷ء	۱۷۸۶ء
شیخ قلندر بخش جرأتؔ	—	۱۸۱۰ء
میر انشاء اللہ خاں انشاؔ	۱۷۵۶ء	۱۸۱۷ء
شیخ غلام ہمدانی مصحفیؔ	۱۷۵۰ء	۱۸۲۴ء
نظیرؔ اکبر آبادی	۱۷۳۵ء	۱۸۳۰ء
سعادت یار خاں رنگینؔ	۱۷۵۵ء	۱۸۳۵ء

کتابیات

کتابیات

دیوانِ آبرو	مرتبہ ڈاکٹر محمد حسن	ادارہ تصنیف علی گڑھ
دیوانِ حاتم	مرتبہ مسعود حسین رضوی	انجمن ترقی اردو ہند علی گڑھ
دیوانِ شاکر ناجی	مرتبہ فضل الحق	صبح ادب، دہلی
دیوان حاتم چاند پوری	مرتبہ ڈاکٹر خورشید الاسلام	نئی دہلی۔ مکتبہ جامعہ سنہ ۱۹۶۳ء
دیوانِ مرزا مظہر	مرتبہ عبدالرزاق قریشی	ادبی پبلشر بمبئی سنہ ۱۹۶۱ء
دیوان زادہ حاتم	قلمی نسخہ	مولانا آزاد لائبریری مسلم یونیورسٹی علی گڑھ
دیوان یقین	مرتبہ مرزا فرحت اللہ بیگ	حیدر آباد دکن
دیوانِ فائز	مرتبہ خلیل احمد قدوائی	ہندوستانی اکادمی الہ آباد، یوپی سنہ ۱۹۲۳ء
دیوان خواجہ میر درد	مرتبہ حبیب الرحمن خاں شروانی	مطبوعہ نظامی پریس بدایوں سنہ ۱۹۳۳ء
کلیات سودا	نولکشور پریس	لکھنؤ (قدیم)
کلیات سودا جلد اول، دوم	مرتبہ عبدالباری آسی	مطبوعہ نولکشور پریس لکھنؤ۔
کلیات میر	نولکشور پریس	لکھنؤ۔ قدیم
کلیات میر	مرتبہ عبدالباری آسی	لکھنؤ۔ نولکشور پریس

کلیاتِ میر — مرتبہ ڈاکٹر عبادت بریلوی — اردو دنیا کراچی، پاکستان سنہ ۱۹۵۸ء

دیوانِ تاباں — مرتبہ مولوی عبدالحق — انجمن ترقی اردو اورنگ آباد دکن

مثنویاتِ میر — مرتبہ سید محمد ایم۔ اے — انجمن امدادِ باہمی۔ مکتبہ ابراہیمیہ حیدرآباد۔ سنہ ۱۹۲۳ء

کلیاتِ انشاء — نولکشور پریس — لکھنؤ

کلیاتِ انشاء — مرتبہ مرزا محمد عسکری — ہندوستانی اکادمی اتر پردیش الہ آباد سنہ ۱۹۵۲ء

دیوانِ میر حسن — مرتبہ منشی پراگ نرائن — دکن

مثنوی سحر البیان — مرتبہ عبد الباری آسی — لکھنؤ

دیوانِ مصحفی اول و دوم — مرتبہ نور الحسن نقوی — مجلس اشاعتِ ادب پٹنہ سنہ ۱۹۶۷ء

دیوانِ مصحفی ہشتم — قلمی نقل — بتوسل جناب نور الحسن نقوی

کلیاتِ نظیر اکبرآبادی — مرتبہ شہباز عظیم آبادی — مطبوعہ آگرہ

دیوانِ میر سوز — میر سوز نمبر ادبی معلی — دہلی

طوطی نامہ (جعفر علی حسرت) — مرتبہ ڈاکٹر نور الحسن ہاشمی — مکتبہ کلیان بشر گنج لکھنؤ

دیوانِ رنگین ریختی — قلمی نسخہ۔ یونیورسٹی نمبر ۸ — مولانا آزاد لائبریری مسلم یونیورسٹی علی گڑھ

دیوانِ جرأت (کلیات) — قلمی نسخہ۔ سبحان اللہ نمبر " " " "

دی جنیٹل آرٹ آف لیکزیکو گرافی — از ایرک پارٹرج۔

لینگویج — از جوشوا واٹمگ — لندن سیکر اینڈ واربرگ سنہ ۱۹۵۶ء

دیوانِ نظیری (فارسی) نظیری نولکشور پریس
دیوانِ ظہوری 〃 ظہوری نامی پریس کانپور
دیوانِ حافظ 〃 حافظ شیرازی نامی پریس کانپور
دیوانِ سعدی 〃 شیخ سعدی نولکشور پریس
دیوانِ صائب 〃 صائب نولکشور پریس قدیم
دیوانِ حزیں 〃 حزیں نولکشور پریس
دیوانِ اسیر 〃 جلال اسیر 〃 〃
پدماوت (ہندی) ملک محمد جائسی ناگری پرچارن سبھا کاشی
رام چرت مانس 〃 تلسی داس گیتا پرکاشن، گورکھپور
سورساگر 〃 سورداس ناگری پرچارن سبھا کاشی
بہاری کے دوہے 〃 بہاری گیتا پرکاشن، گورکھپور
رحیم کے دوہے 〃 رحیم
دیوانِ ولی مرتبہ نورالحسن ہاشمی مطبوعہ لکھنؤ
قطب مشتری (ملا وجہی) مرتبہ مولوی عبدالحق ۱۹۳۸ء انجمن ترقی اردو ہند نئی دہلی
کلیاتِ آتش نولکشور پریس لکھنؤ
دیوانِ ناسخ 〃 〃 〃
تاریخ ادب ہندی ظہیرالدین علوی لالہ رام نرائن بک سیلر الہ آباد ۱۹۵۳ء
ہندی ادب کی تاریخ ڈاکٹر محمد حسن دانش محل، امین الدولہ پارک لکھنؤ
ہندوستانی لسانیات محی الدین قادری زور نسیم بک ڈپو لاٹوش روڈ لکھنؤ ۱۹۶۰ء

کیفیہ — پنڈت برج موہن دتاتریہ کیفی — انجمن ترقی اردو ہند دہلی ۱۹۴۳ء

نکات الشعراء (میر) — مرتبہ مولوی عبدالحق — انجمن ترقی اردو ہند علی گڑھ

انتخاب کلام میر — " " " "

قومی تہذیب کا مسئلہ — ڈاکٹر سید عابد حسین — " " "

سیر المصنفین — محمد یحیی تنہا — محبوب المطابع دہلی ۱۹۲۴ء

اردو کی نشو و نما میں صوفیائے کرام کا حصہ — مرتبہ مولوی عبدالحق — انجمن ترقی اردو ہند علی گڑھ ۱۹۳۹ء

پنجاب میں اردو — محمود شیرانی — سرفراز قومی پریس لکھنؤ ۱۹۲۶ء

آثار الصنادید — سر سید احمد خاں — سنٹرل بک ڈپو اردو بازار دہلی ۱۹۶۵ء

گل رعنا — عبدالحی — مطبع معارف اعظم گڑھ

سودا — شیخ چاند — انجمن ترقی اردو اورنگ آباد

میر تقی میر، حیات اور شاعری — خواجہ احمد فاروقی — دہلی

اردو زبان اور ادب — ڈاکٹر مسعود حسین خاں — ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ

اردو شاعری پر ایک نظر — کلیم الدین احمد — کتاب منزل پٹنہ

اردو غزل — ڈاکٹر یوسف حسین — مکتبہ جامعہ دہلی

اردو مثنویوں کا ارتقاء — عبدالقادر سروری — ایجوکیشنل بک ڈپو علی گڑھ

اردوئے قدیم — شمس اللہ قادری

آب حیات (مقدمہ) — محمد حسین آزاد — فرینڈس بک ہاؤس علی گڑھ ۱۹۶۳ء

واقعات دارالحکومت — بشیرالدین
ایڈوانسڈ ہسٹری آف انڈیا آر سی مجمدار۔ لندن میک ملن اینڈ لمیٹڈ۔ نیو یارک سینٹ مارٹن پریس
مسلم رول ان انڈیا — ایشوری پرساد
ارمغانِ آصفی — عبدالغنی — مطبع کبریٰ۔ آگرہ ۱۳۲۵ھ
تاریخ ادب اردو — رام بابو سکسینہ — نولکشور پریس لکھنؤ
تاریخ نوائط — نواب عزیز جنگ بہادر
دہلی میں اردو شاعری کا تہذیبی اور فکری پس منظر۔ ڈاکٹر محمد حسن
ادارۂ تصنیف و تالیف دلی
اردو غزل کا نشو و نما — ڈاکٹر رفیق حسن۔ الہ آباد
انتخاب قصائد اردو — ڈاکٹر ابو محمد سحر — نسیم بک ڈپو
لاٹوش روڈ لکھنؤ
ماہنامہ "ہم قلم" — شمارہ جون ۱۹۶۱ء — ادارہ مصنفین
کراچی حلقہ پاکستان
ولی سے اقبال تک — سید عبداللہ — ادارۂ فروغ اردو لاہور
مراثی میر — مرتبہ مسیح الزماں — ادارۂ انیس اردو الہ آباد
مختصر تاریخ ہند — مولانا ابوالظفر ندوی
شعرالعجم جلد چہارم — مولانا شبلی — نیر پریس لکھنؤ ۱۹۲۳ء
شعرالعجم جلد پنجم — " " — مطبوعہ انوار المطابع لکھنؤ
شعرالہند — عبدالسلام ندوی — مطبع معارف اعظم گڑھ
گذشتہ لکھنؤ — عبدالحلیم شرر — نسیم بک ڈپو لکھنؤ
تنقیدات عبدالحق — (جامع محمد تراب علی خاں باند)
ناشر عزیز احمد سنی فاضل حیدرآباد دکن

افادات سلیم — مولانا وحید الدین سلیم — حیدرآباد

مقدمہ شعر و شاعری — مولانا حالی — مطبوعہ مسلم یونیورسٹی پریس علی گڑھ

فرہنگ آصفیہ — سید احمد — مطبوعہ حیدرآباد

فرہنگ اصطلاحات پیشہ وراں — ظفر الرحمن — انجمن ترقی اردو ہند دلی

غیاث اللغات " " — فارسی

لغات کشوری — نولکشور پریس لکھنؤ۔ لکھنؤ

"دی میکنگ آف دی لٹریچر" — اسکاٹ جیمس۔

اردو کلاسیکل ہندی ڈکشنری — پلیٹس دی (Platt) آکسفورڈ ۱۸۸۴ء

ہندوستانی ڈکشنری — فارلیس — لندن واٹر لو پلیس W.S

ہندوستانی ڈکشنری — فیلن — مطبوعہ میڈیکل ہال پریس بنارس ۱۸۷۹ء

فرہنگ عامرہ — عبد اللہ خویشگی

دستور الشعراء (لغت) — محمد اشرف علی خاں

معین الشعراء " — آفاق بنارسی

لغات و محاورات بیگمات — رنگین (قلمی نسخہ)

دیوان ریختی — مولانا آزاد لائبریری مسلم یونیورسٹی علی گڑھ

فرہنگ دیوان جان صاحب — جان صاحب — لکھنؤ

لغات ہیرا — منشی چمن لال — بدایوں

ہندی اردو لغت — راجہ راجیو راؤ اصغر درما

مرقع دہلی — درگاہ قلی خاں

مثنویات اردو — مرتبہ گوپی چند نارنگ — انجمن ترقی اردو دلی

غالب اور آہنگِ غالب ڈاکٹر یوسف حسین غالب اکادمی دہلی ستمبر ۱۹۷۱ء

اردو عروض مولانا سید ابو محمد کاوشی ہوی۔ انوائیک ٹیکو

علم معانی و بیان مولانا محمد رفیع صدیقی ۱۹۲۰ء

راگ صاحب۔ رام دیال اگروال الہ آباد

قرآن مجید مترجم نذیر احمد

قاموس القرآن قاضی زین العابدین میرٹھی۔ مکتبہ عالیہ قاضی منزل میرٹھ

"ڈوسی رومانٹک ایسجنیشن" سرموس بورا (BOVVA)
آکسفورڈ یونیورسٹی پریس۔ لندن

ہنری لیٹ کے مضامین ہنر لیٹ کیمبرج پریس

انگلش لٹریچر ماڈرن جی۔ ایچ۔ میئر (MAIR)
تھارنٹن، بٹرورتھ۔ لندن

کاوڑسائن اوم پرکاش شرما ہندی لیبک بھنڈار دہلی

کاوکلپدرم سیٹھ کنھیا لال پودھار رام گڑھ

ایلیٹ کے مضامین ترجمہ: جمیل جالبی۔ تنویر پریس لکھنؤ

تاریخ ادبیات ایران ڈاکٹر رضا زادہ مترجم مبارز الدین
ندوۃ المصنفین۔ دہلی

"______ فرہنگ کا مقدمہ بھی بہت فاضلانہ ہے اور مقالہ نگار کی تنقیدی بصیرت، اٹھارہویں صدی کے شعری مزاج سے اُن کی واقفیت اور طرزِ ادا کی شگفتگی اور سلاست کے اعتبار سے ان کی ادبی صلاحیت کا ثبوت فراہم کرتا ہے۔"

______ ڈاکٹر خلیل الرحمٰن اعظمی (مرحوم)

مصنّف کی دیگر کتابیں

رنگِ سیاہ (پہلا شعری مجموعہ) نصرت پبلشرز لکھنؤ ۱۹۷۵ء (اتر پردیش اردو اکاڈمی کا انعام یافتہ)
قیمت ۵ رُوپے۔

رنگِ سیاہ (دوسرا ایڈیشن) ۱۹۸۱ء نفیس اکیڈمی، اردو بازار، ایم اے جناح روڈ، کراچی۔
زیر اہتمام۔ محمد یوسف طرب شمسی، خواجہ رضی حیدر، ولی حیدر ذاکر۔ قیمت ۲۵ روپے

کلیاتِ جلال (از محمد جلال الدین جلال) ۱۹۸۶ء مرتبہ ڈاکٹر ذکار الدین شایاں۔ بار چہارم
فاروقی پبلیکیشنز پچھریا۔ پیلی بھیت یوپی۔ قیمت ۲۰ روپے

زیرِ غور (تنقیدی مضامین) یہ مضامین برصغیر میں شعر و ادب کے نئے رجحانات اور مسائل سے متعلق ہیں۔ (ایجوکیشنل بک ہاؤس، مسلم یونیورسٹی مارکیٹ، علی گڑھ)
قیمت ۳۰ روپے

اٹھارہویں صدی کی اردو شاعری کی فرہنگ۔ (حصہ دوم)
______ (تحقیقی مقالہ) زیر اشاعت

کشش (دوسرا شعری مجموعہ) ______ زیر اشاعت